



Marco Agnetta

ÄSTHETISCHE POLYSEMIOTIZITÄT UND TRANSLATION

Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762)
im interkulturellen Transfer

O cteq'Ci pgwc

£ uyj gvkuej g'Rqn(ugo kqvk k®'wpf "Vtcpuvcvkpp

Etquukpi 'Ugo kqk'Dqtf gtu

j gtcwui gi gdgp'xqp

O cteq'Ci pgwc.'P cyj crkg'O @ gt'wpf 'O ctk'Y Ñpuej g

Depf '4

O cteq'Ci pgwc

£ uyj gvkuej g'Rqn ugo kqk k@'wpf 'Vtcpuwvkqp

I nmemi'Qt lgg'gf 'Gwt kf keg"*3984+'lo 'lpvgtmwmtgngp'Vtcpuht

W

Q

Wpkxgtuks@uxgtnci 'J krf guj glo

J krf guj glo

I gqti 'Qmo u'Xgtnci

J krf guj glo '0\ Ñkej '0P gy 'l qtm

O cteq'Ci pgwc

£ uyj gvkuej g'Rqn(ugo kqk k@'wpf "Vtcpuꝛvkqp

I mwem"Qtlgq'gf "Gwtkf keg"*3984+"

ko 'kpygtmwmtgmgp"Vtcpuht

W	g
---	---

Wpkxgtuk@uxgtnci "J krf guj glo	I gqti "Qm u'Xgtnci
J krf guj glo	J krf guj glo 'U\ Åkej 'OP gy 'l qtm

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz: Marco Agnetta

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint GmbH, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2019

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-487-15782-5

ISSN (Print) 2628-0663

O gkp'Gngt p"ó"
J wo cplngp."J gto gpgwgp."y c j t g'©dgtug\ gt

Vorwort und Danksagung

F gt"xqtrkgi gpf g"Dcpf "uugm/f kg"wp i gmÄ | v g"wpf "pwt"nglej v"xgt@pf gt v g"Huuwpi " o gkpgt"ko "Y kpvtugo gugt"4239 B: "xqp"fgt "Rj kquqr j kiej gp"HmwÄ"fgt "Wpk/ xgtuk@f gu"Ucctrpf gu"cp i gpqo o gpgp'wpf 'ko "Ncwhg'fgu"Uqo o gtugo gugt"423: " xgtvkl k i vgp "F kungt vckqp"fgt 0Xkeng'Rgtuqpgp"j cdgp"fgt vte j "lj t"xkgrt@nki gu\ wwp." kp"dguqpf gtgt "Y gkug"fgt vte j "fg"ngpuxwmkxg"Mt kni'cp"lt Ä j gtgp"Huuwpi gp"fgt " Vgzvdcwugkpg."y gt vqmg"J kpy gkug"wpf "cptgi gpf g"F kumwukqpgp."l wo "I gripi gp" f gt"Ctdgk/dgki gtci gp0Dgf cpngp"b 3/4ej v g'lej "b kej "cngp"xqtcg'dgk'b gkpg "Guv/ dgtvgwt "Rtqlh0F t0Crdgtv"l kn'fgt"o k'ugkpgt"cpvj tqr qr j kngp"Gkpuugmwi "xqti g/ ngdv j cv."y qtcwh'gu"ko "Wpkxgtuk@udgtkld"y kmlej "cpnqo o v"wpf "fgt"o k'xkgrt' dpgxqngpk"uqy kg'gkpi gt"rcvkgpk"b cpej go "šdctqengp'Hcngpy vth\ wo "Vtqv " o gkp"F kungt vckqpur tqkgnv/dgi ngkxvj cv0Rtqlh0F t0Gtlej "Ugkpgt"fgt cpng'lej "hÄ"fgt" ©dgtpej o g'fgt" y gkx'wpf "Rtqlh0F t0Ej tkuxr j "Mwi gno gkgt "hÄ"fgt"gu"ftkwi w/ cej vgp0J gtpp"RF "ft00 ctkq0 Ängt"fgt cpng'lej "hÄ"fgt"htgwpf riej g"J khtg'wpf "hqo / r gvpgv"Dgtcwpi "dgkf gt"Xqtdgt gkwp i "wpf "F twemgi wpi "fgt"xqtrkgi gpf gp"Dcp/ f gu0RF "ft0I kugr"Vj qo g"j cv'o k'y qj ny qmgpf gt"Cmtdkg'wpf "dtkg'i gh@j gt vgt" Ucej ngppvplu'fgt"vte j ulej v'fgt"O cpwmtk w'Ädgtppqo o gp0Cwe j "J cppej "Ugw/ tgt."Lwlc"Nlej vgpj crfwpf "Hdkgppg"Mt d"j cdgp"fgt cpngpuy gtvgty gkug"Mtjgmwt/ ngugctdgkpg'Ädgtppqo o gp0Xgtdrgldgpf g'dl y 0pgwj kp\ w gnaqo o gpg'kt vÄ gt'i g/ j gp"ugnduxgtuv@pf riej "cngkp"l w'Ncuugp"fgt"Xgt hcuugtu0

Co "Gpf g'fgtugu"Xqty qtvu."fgt qej "co "Cphcpi "o gkpgt"Dgf Äthpkug"uvgi v'fgt" kp"vghgt"htgwpf uej chwlej gt"Xgtdwpf gpj gkx'cwul wur tgej gpf g"F cpni'cp"o gkpg"Ht/ o kkg'uqy kg'cp"b gkpg"šF ku0I gvej y kngt0'fgt chÄ."fgt cuu'ukg'b gkpgp"Rtqo qvqpucm/ vci "chw'r tkxcvt"y kg'hcej riej gt"Gdggp'lp"uq"Ädgt y @nki gpf gt"Y gkug'dgtglej gt vj c/ dgp<0 gkp"fgt cpni kn/kpudguqpf gt g'b gkpgt"Mtngi kp"wpf "Hgwplp"J cppej "Ugw/ tgt."fgt"ugwu\ gk'hÄ"mgkpg"Mt hgg'u'lp'i tqËgp"Vcuugp'wpf "i tqËg"Vj go gp'lp'mgk/ ppg"fgt qugp"Ätki j cvg0HÄ"xkgrt\ wur tvej ."Ur cË"wpf "Cdrngmwi "uqti vgp'y @ tgpff " fkgugt" gk'plej v'pwt"Plgo cpf /kw'y kg/y kt/J cppej ."uqpf gtp"cwj "Uej y gki ghwej u/ Erwflc."NgdgpunÄpurgt kp"Kcdgn"fgt r/r/o wuksvg/Lwlc."Erct q/s w/u/Vgtguc."Kö / o gt/hÄ/cmg/f c/Cpkc."Xgtcnkv."Lwlc"UqËg"O gzkny."Vcuugpf / gt vHhncvg/Vko " wpf "plej v\ wrgv v0(O/O ctewa.šfgt."y cu0'b kej "ko o gt'dgk'cng "wpvgtuvÄ vj cv0 Cwe j "cngp"cpf gtgp"Rgtuqpgp."fgt'chw'f k'gmg'qf gt'lpf k'gmg"Y gkug"l w'Gpuxej wpi ." Hqt v cpi "wpf "Cduej nuu"fgtugt"Ctdgk/dgki gtci gp"j cdgp."ugk'cp"fgtugt"Ugmg" ppej "gkpo cily @o ugpu'i gf cpm0E0 vck'wpgt² tkqf g'xtcko gpv'i "Šxpls wg-#

Inhaltsverzeichnis

Cdmãt wpi uxgt glej plu	34
Cddkf wpi uxgt glej plu	34
Vcdgngpxgt glej plu	35
3' GRHOJ TWPI	37
4' HQTUEJ WPI UUCPF	43
40B \ wo 'Ucpcf 'f gt 'Rqf ugo kvk k@uhqt uej wpi	44
40A \ wo 'Ucpcf 'f gt 't cpuc vkpuqt kpvlt vgp"	
Rqf ugo kvk k@uhqt uej wpi	55
40B Rctcf li o gp'gltgt 'Vj ggt lg'f gu'Nldt gwqãdgt ugvl gpu	62
40B F lg'cwqtghrzlxg'©dgtugv wpi uy ggtlg	66
40A F lg'pqto cwx/r t@mlr vxg'©dgtugv wpi uy ggtlg	6:
40B F lg'f gumlr vxg'©dgtugv wpi uy ggtlg	83
40B \ lgy'f gt 'xqt nli gpf gp'Ctdgls	87
5' £ UVJ GVKEJ G'RQN[UGO IQVK K£ V'	89
50B Fctngi wpi 'f gt 'xgt y gpf gvvp'ngo kvkuej gp'Vgt o lpqni lg	89
50A £ uy gvkej g'Mqo o wplnvkvp'cwa'ngo kvkuej gt 'Rgt ur gmkzg	95
50A Qti cpqp'wfp 'Mxpu	96
50A F lg'@nj gvkej g'Mqo o wplnvkvp'cwh'wpgtuej lgf nlej gp"	
Wpgtuwej wpi ugdgpgp	4
50B Rqf ugo kvk k@'b'Glp'g'Dgi t khdguko o wpi	42
50B Wb t kufgltgt 'j gt o gpgwkuej gp'Rqf ugo kvk k@uhqt uej wpi	57
50B Rt@ kuup"l wt'Gthqtuej wpi 'Qnj gvkej gt'Rqn ugo kvk k@	58
50A Rqn ugo kvk k@'wfp 'F lcnji k k@	57:
50V Uf pugo kvkuej g'Tgrvklpgp'lp'f gt 'Qr gt	2
50B Uf o rtemkuej g'Tgrvklpgp	3; 7
50A Uf pugo cpvkuej g'Tgrvklpgp	429
50B Uf pvcmkuej g'Tgrvklpgp	43:
50B Uf o rj {vkuej g'Tgrvklpgp	44:
50B \ wuco o gphcuwpi	452
50B £ uy gvkej g'Rqf ugo kvk k@'wfp 'ngo kvkuej g'fj @gp gp	453

6 RQN[UGO KQVK KÆ V'WPF'VTCPUVCVQP (465

60B Rqñ ugo kqk k@'w'pf 't c p u r v k p u t g r x c p v g 'Dgi t k h k j n g k (465

60B3 \ wo 'Vgz v dgi t k h (466

60B4 \ wo 'C d g t u g v w p i u d g i t k h (474

60B5 \ wo 'C d g t u g v g t (482

60B6 \ wo 'C d g t u g v w p i u r t q l g u i (487

60B7 \ w u c o o g p h c u w p i (48:

604 F c u 'Rqñ ugo kqk u e j g 'Mqo o w p k n e v'

'lo 'V t c p u h g t / 'w'p f 'C d g t u g v w p i u r t q l g u i (48;

604B U { o r t c m k u e j g 'T g r v k p p g p 'w'p f 'C d g t u g v w p i (497

604C U { p u g o c p v k u e j g 'T g r v k p p g p 'w'p f 'C d g t u g v w p i (526

604D U { p v c m k u e j g 'T g r v k p p g p 'w'p f 'C d g t u g v w p i (54:

604E U { o r j { u k u e j g 'T g r v k p p g p 'w'p f 'C d g t u g v w p i (562

605 \ w u c o o g p h c u w p i (575

7 I N W E M U Q T H G Q 'G F 'G W T F A E G 'K O 'R V G T M W N V W T G N N G P 'V T C P U H G T (577

70B F c t u g n w p i 'f g u 'M q t r w (577

704 U { o r t c m k u e j g 'U t c v g i k p (58:

704B F g t 'Q t r j ² g 'l y k u e j g p 'N q n r k u l g t w p i "

w'p f 'Q n j g k u e j g t 'Y g k g t g p y l e m w p i (594

704C M q p n t g g 'V t c p u h g t o c E p c j o g p 'l o 'Q t r j ² g (5: 3

704D \ w u c o o g p h c u w p i (5: 6

705 U { p u g o c p v k u e j g 'X g t u e j l g d w p i g p (5; 7

705B O w u k n r k u e j g 'C w u f g w w p i g p 'l o "

C w i i c p i u 'w'p f \ k g m q o o w p k n e v (5; 9

705C F g t 'u { p u g o k q k u e j g 'C w h d c w 'y g t m A d g t u r c p p g p f g t "

K q v q r k g g d g p p 'k p 'Q t k i l p c r i 'w'p f 'F g t k c c (629

705D \ w u c o o g p h c u w p i (57:

706 U { p v c m k u e j g 'Q r g t c v k p p g p (683

706B C d g t c t d g k w p i 'f g t 'Q t h g q / T g l k c v k g 'f w e j 'I n w e m * 3996 + (685

706C O w u k n r k u e j g 'Q r g t c v k p p g p 'd g k 'C d g t v * 3; 36 - (692

706D U r t c e j n e j g 'Q r g t c v k p p g p 'd g k 'U y c t q y u n f * 3; 84 + (698

706E \ w u c o o g p h c u w p i (6; 2

707 U { o r j { u k u e j g 'D g f l p i w p i g p (6; 3

708 G t i g d p k u g (725

8· HÇ\ K'WPF'CWDNREM(729

9· S WGNNGPXGT\ GREJ P R(743

90 P qvgp/"wpf "Vgzvcwui cdgp'f gt' kłgtvgp"Qr gtp'(743

904 Xlf gqo cvgtkril| w'f gp'| kłgtvgp'C whĲj twpi gp(744

905 Pcej uej rci gy gtng'(744

906 Ugnwpf @rkgtcwwt(744

907 Kpgtpgvs wgnpg(783

:· CPJ CPI (784

: 0 Xqp"Qtlgq"gf "Gwtkf keg"*3894+| w'Qtrj²g'gv'Gwtkf keg"*3996+(784

: 04 Vqpctvgphqri g'wpf 'ucv\ vej pluej g'Hcnwt"

lp"šEj g'r wtq'elgrō"Qthgq"KQ-(78:

Abkürzungsverzeichnis

CV"	Cwui cpi ugzv"
C@V"	Cwqtghzxxg'@dgugv wpi unj gqtlg"
F@V"	Fguntr xkg'@dgugv wpi unj gqtlg"
HP "	Hx'p'qg'p'+"
N<'	Nldtgw'xqp"
O<'	O wuk'xqp"
P@V"	Pqto cwx/r t@unkr xkg'@dgugv wpi unj gqtlg"
V0	Vcm'dl y 0Vcmg"
@<'	@dgugv wpi "xqp"
WC"	W'cwh'x' t'wpi "
\ V"	\ kenzv'

Abbildungsverzeichnis

Cdd03<" Gdpggp| w'Dgfej tgdwpi "Ųnj gkuej gt Mqo o wpknvklqp(#####) : 5

Cdd04<" Rqn'ugo lg.'U[pap[o kg'vpf"] J qo qp[o kg'(#####)352

Cdd05<" Tgho /O qlx/Mppi twgp] 'lp'**Qrlgg'*KG."V0388H0'39: Ht(#####)38:

Cdd06<" šo qto ctecp qō'H'i w' lp'Tgt'gtungp'Xlqipg"**Qrlgg'*"KG."V0494H0:(#####)38:

Cdd07<" Mqo o wpknvklpuo qf gnipcttcvkxt'g'vgz^{*}v'Rlkug'"3; 99 f³4223-ž42-(#####)426

Cdd08<" Mqo o wpknvklpuo qf gnif'tco ekuej gt'Vgz^{*}v'Rlkug'"3; 99 f³4223-ž42-(#####)427

Cdd09<" | gleju gpū'ugo g'wpf'ugo lqvkej g'kpj @gp| gp(#####)457

Cdd0:"<" Fgt'rcaunufwtksuevwui'ko "Wcvgtqo dgcw"**Qrlgg'*"KG."V064669+(#####)539

Cdd0;<" Fgt'rcaunufwtksuevwui'čšrepi vkt'æo qto"**Qrlgg'*"KG."V0642H0+(#####)53:

Cdd032<" Ddgđj cnwpi 'T'gt'l'u pugo cpvkuj g'Mqo r nro gvptks@""
| y kiej gp'Vgzv'vpf'O wkni"**Qrlgg'*"KQ."V03826387+(#####)543

Cdd033<" *Wpi gy qmg+"U[pugo cpvkuj g'Mpptcf knkap""
| y kiej gp'Vgzv'vpf'O wkni"**Qrlgg'*"KB."56659-0(#####)545

Cdd034<" K "**Qtrj²g'*"KG+Ädtpqo o gpgu'O qlx"**Qrlgg'*"KQ."V0366-(#####)5;

Cdd035<" Tgl ksks'sEj g't kuog"**Qrlgg'*"KQ."V03836387+"
dl y OeS wēppgf u'lgš"**Qtrj²g'*399; +(#####)5;

Cdd036<" Rxpmwgng'o wuknerkiej g'Vgzvcwf gwmpi gp'lo "gtungp'Tgl kvck""
xap'sEj ieo q'ktiob kt'dgp'equ-o"**Qrlgg'*"KG."V03; 76422-(#####)5; 9

Cdd037<" O wuknerkiej g'Cwf gwmpi 'T gu'I gi gpucy gl' lo o grōGtf g""
**Qrlgg'*"KC.K"V066: 6673-(#####)5; ;

Cdd038<" Hej npf g'l kengzvleij g'Dgi wl pcj o g'cw'h'glp-g'o wuknerkiej g'Cwf gwmpi ""
fg'uCwai pci uzgvgl"**Qtrj²g'*"K"KC."V06436646-(#####)622

Cdd039<" O wuknerkiej g'Vgzvcwf gwmpi gp'lp'sNğur qł't'gpc,vřcpu'o qp"-o go'K"
**Qtrj²g'*"KG.V05265: +(#####)628

Cdd03:<" O wuknerkiej g'Vgzvcwf gwmpi gp'lp'sNğur qł't'gpc,vřcpu'o qp"-o go'K"(#####)"
**Qtrj²g'*"KG.V05865: +(#####)629

Cdd03;<" Xqi grtwh qvxknlp'sEj g'r wtq'elgn"**Qrlgg'*"KQ."V04; h(#####)635

Cdd042<" DeeI/O qvxknlp'sEj g'r wtq'elgn"**Qrlgg'*"KQ."V04; h(#####)635

Cdd043<" Y kp/I/O qvxknlp'sEj g'r wtq'elgn"**Qrlgg'*"KQ."V04; h(#####)636

9°
4°
4°
.
5°
5°
7°
7°
5°
5°
7°
7°
9°
.
.
.
.
5°
7°
3°
.

5
5
9
5
2
3
5
.

Vcd01<" Nqpi g'f gt'Tg| kxcvkg'lp"Qtlhgq"vpf"Qirj 2'g'(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)686;
Vcd032<" Utwnwv'f gt'gtungp'U gpg'f gu'gtungp'cmgu'f gu'Qtlhgq'dl'y 0Qirj 2'g'(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)687;
Vcd033<" Pqvp@pf gt wpi gp'lp'f gp'f gwuej gp'Qtlhgq'@dgugv wpi gp'"
 *QtlhgqaJ C'vpf"QtlhgqaJ U+(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)693;
Vcd034<" Vqpi ¾ gp/XqnenXgtj @nplu'vpf" @dgtpcj o gp'"
 f gu'qtli kpcrgp'Xqneni'lp"Qtlhgq."QtlhgqaJ U'vpf"QtlhgqaJ C'(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)6; 6;
Vcd035<" Cway gt wpi '6'Vqpi ¾ g/XqnenXgtj @nplu'lp'"
 Qtlhgq."QtlhgqaJ U'vpf"QtlhgqaJ C'(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)6; 9;
Vcd036<" Cway gt wpi '6"@dgtpcj o gp'f gu'qtli kpcrgp'Xqneni'(XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX)6; ;

1 Einführung

Cdi guęj gp"xqp"gpki gp"y gpki gp"Vgzvutvęp."gy c"dgunko o vęp"Ctęvp"xqp"I g/ uęj @unųttgur qpf gpl "wpf "f go "I tqų'ıkęgtctkuej gt"Rtqf wmkqp."ępvrt tęej gp'kpęgt/ r gtųqpcęę"MQo o wplnkvkpųhqtto gp."f ctwpęgt"cwęj "f gt"cm@ rnej g"Uęj tkhxgtęęj t" Ądgt"kpętpęv"wpf "O qdkrf kępųę."plej v f gt"Xqtųęmwpı "ękpęgt"uķej "cęękp"qf gt"y gk/ i gj gpf "cwh'ur tęej rnej g" glej gp"ıko kktę gpf gp"kpęgtcmkqpOF kę'o gkųęp"MQo o w plnkvę"tgmttktęgp"cwł"Gręo gpęv"wpęgtęej kęf rnej gt" glej gpu{ųęgo gOF kęgu"Rj @ pęo gp"y kf "j kęt"kp"Cpęęj pwpı "cp"ı qwkędu"Ctdgkęp"ı wt"kpęgtkpi węęp"Hkto / u{ęej tqpkucvkqp"wpf "wpęgtkęęwpı "ı 0D03; ; 9."4223."4227+"cni"Rqf ųgo kqk k@:" f gt"nųo o wplnkvęg"Glpučv "f gt"Gręo gpęv"pwt"ękpęu" glej gpu{ųęgo u f ci gi gp"cnı" Oqpęugo kqk k@/dęj glej pęęv"kp"f gt"Cdj cpf nwpı gp"ępi rnej ur tęej kę gt"Cwqtęp" wpf "kp"f gt"f węj "f kęug'dęękphwųęp"f gwwęj gp"Rwdknevkqpęp"f qo kęęgtv f gt"O w/ v"dl y 0O qpęo qf cks@ędgi tkh "lp"f gt"f gwwęj gp"Nkęgtcwł"wpf "Mnwty kųęp/ uęj ch'f gt"O wnk"qf gt"kpęto g f kks@ędgi tkh'ó"ęęv ı gpcppęgt"kp"ękpęgt"dgunko o / vęp."ępi gtęp"Xęty gpf wpi ųy gkųęđ"

Rqn{ųgo kqk k@/h@v'ulej "plej v'pwt"o qpękpi wcl'wpf "o qpęmwmtgm"uęp/ f gtp'cwęj "b k f gp"O kęęp"lęęgt"Hqtęej wpi ų y gk'g'y kųępęej chęęj "wpęgtuęej gp." f kę'ulej "f go "Ur tęej /"dl y 0Mnwtxęti nęej "ųy kę"f go "Ur tęej /"wpf "Mnwıtcpu/ hę"y k f o gp0Uqęj g"Rętur gmkęp"ukpf "f qt'v'xqp"P wų gp."y q f kę"Rqn{ųgo kqk k@" gkpęu'nųo o wplnkvęp"Gęki pkuęu"f kę"kpęgtcmkqp"Ądgt"Ur tęej /"wpf "Mnwıtę tgp/ | gp"j kpy gi "chk kęt0F cu'cni go gkpę"kpęgtęug'hĀ"cnę"wpf "pęęv."kpųtwo gpęęęg" y kę"@ųj gkųej g"Xęthęej wpi gp"xqp"Gręo gpęp"wpęgtęej kęf rnej gt" glej gpu{ų/ vęo g"Ur tęej g"O wukn"ęgy gi v+đkrf."Vcp| gęęđ'wpf "f kę"Hci g'ęęej "f gt"Kó /"dl y 0 Gzr qtęętdctęęk"f gt"lp"f kęęo "Uppę"kpętr tęęęgtęp"MQo o wplnkvę"gy c"Qr gtp." Nkęf gt."Eqo kęu."xęgtęej kęf gęg"Hętpęj hqtto cęę."Y gtdwpi "gęęđ'hĀj tęp"f cl w f cuı" uķej "cwęj "f kę"Vtcpųęvqņj kę"wpf "f kę"Mnwıtcpuhęthqtęej wpi "uķk'gy c"ftękLęj t/ | gj pępę"xętuı@m f go "Vj go gpnųo r ręz'twpf "wo "f kę'r qn{ųgo kqkųej g"MQo o wpl nkvkp"đhpęđ"

Uęj qp'dęko "j gtnđo o rnej gp"Ċdętuęv gp'tękp'uej tkhır tęej rnej gt"Vgzv'y kf " f gt"Vtcpųęvqt"ó"pco gpvkęj "f węj "f kę"Unųr quj gqtęę"xi r0TgkĒIXęto gęgt"3; : 6I" 43; ; 3+đ"f cl w'cpi gj cęęp."gkpęp"Vgzv"ı w'r tqf w kętęp."f gt"plej v'pwt"f kę"lppęgtg" Mjį @ępl "dęy c j tv"uępf gtp"cwęj "hĀ"f kę" kęmwıwt"dl y 0ur gi kęęgt"hĀ"f kę"Ukwę/ vkp"uķkpęu'kpępf kętęp" kęmwıwtgmęp"Glpučv gu'cni'dęęgo 3/4 rnej "Š cuępf đętęej / vęv'y gtf gp"hpępOF kę" kęmwıwtgmęp"Mpępęvkqpęp"f gu'xętdcęęp"y kę"pqpęgtđcęęp"

3"" Cp" f kęęgt"Uęęę"y kf "f gt"Glphęej j gk'j cęłgt"wpđgt.Āęmķej vı vı gęęęp."f cuı" f kę"ŠHęto đ" o cęgtkęıxqtıęj gpf gt"Vgzvę"ĤHęto cęktępi."Nc{qwe"V{r qı tcr j kę"ęęęđ'wpf "f gtęp"O cęgtk/ cks@'ı guępf gt'v'cni" glej gpi gucni'kpętr tęęęgt'v'y gtf gp"nđpęp"ó" gkpę"Vcųęej g."f kę"ı wt" czkqo cķųej gp"Y gpf wpi "ı ghĀj tvj cę"Š cęę"MQo o wplnkvkp"ıur qn{ųgo kqkųej đ"dl y 0Šgu" i kđv'ękpęg'o qpęęo kqkųej g"MQo o wplnkvkp="xi r0f cl w'x0c0Mcr 050đ0"

4"" Glpę"cwłhĀj tręej g"F qmwıo gpvcvkp" f gt"Vęto kpęņj kęhpf wpi "hpf g'ulej "kp"Mr 050đ0Ur g/ | kęłı wo "kpęto g f kks@ędgi tkh'xi r0Mcr 04đ0"

U{pyj gug'y gtf gp'lgpg'F gukf gtcvc' wuco o gpi gtci gp.'f gpgp'f'lg'xqtrkgi gpf g'Ct/dgk'lo 'Glp| gpgp'dgk' wnoqo o gp'i gf gpm0'

\ w'Xgty knknej wpi 'f'gu'qdg'wo tkuepggp' kgu'uqni' wp@j u'f'lg'dgi tkhrk/ ej g'wpf' nqpl gr weng'I twpf'nci g'glp'gt'cni go glp'gp' "wp@j u'cni'pqej "plej v' t'c'p'ur'v'k'p'q'ut'k'p'v'k'et'v'p' Rqn' ugo kqk' k@uhqtuej wpi "f'cti g'gi v'y gtf gp.'f'lg'dg/ uqpf'gtu'lo 'J' kpdri'nc'wh'f'lg'J' g'v'et'qi g'pk@f'gt'lp'lj' t'gp'Wp'v'gt'uej wpi u'dgt'glej 'hcn' r'npf'gp'I gi g'p'ur'p'f'g'x'qp'glp'gt'nc'ut'w'w'w'k'et'v'p'U' ugo c'w'ni'r' t'q'h'k'et'v'U'0'MCRK v'GN'5+0'Glp'C'p'cn'f' u'gt'c'v'gt' h'gi v'lp'f'gt'j' k'et'd'gp'3/4'ki v'gp'H'qto 'lp'f'gt'V'c'p'ur'v'q'ni'lg' "pqej "plej v'xqt'wpf'o wu'f'c'j'gt'ug'ndu'v'gt'c'd'g'k'v'y gtf gp'0'F'lg'y ku'g'p'uej c'hr'lej g' "G'ht'uej wpi 't'qn' ugo k'q'v'uej gt'M'qo o w'p'k'ne'v'k'p'o wu'p'q'v' g'p'f'ki g'ty g'lu'g'lp'v'et'ku/ | k'rp@'c'wui g'tlej v'g'v'g'p'f'g'p'lj' t'g'H'ci g'u'g'm'w'pi 'ku'c'ni'o g'j' t'r' t'q'd'rgo /f'g'p'f'ku/ | k'rp'q't'k'p'v'k'et'v' w'ej c'tc'm'et'k'et'gp'0'Glp| g'f'ku' k'rp@g'J'g'tur g'm'k'x'gp' u'k'p'f' r'gi k'ko . " d'rg'k'd'gp'cd'gt'lp'D'gl wi 'c'w'h'f'lg'H'qto "wpf' "k'v'etr' t'g'c'v'k'p'p'g'f'gu'r' qn' ugo k'q'v'uej gp' "Y' g't'm'ui c'p'lp' "wpf' "u'g'lp'gt' | k'g'm'w'w'w'g'n'g'p'F' g't'k'c'v'g' u'g'w'f'f'ci o g'p'v'c't'k'uej 0'W'p'cd/ f'k'p'i d'c't'h'f'g'p'g'lp'v'et'ku' k'rp@g'J' g't'c'p'i g'j' g'p'uy g'lu'g'ku'f'lg'X'g't'h'f' d'c't'ng'k'g'lp'g'u' A'd'gt'i g'q't'f'p'g'v'p'T'c'j o g'p'u'0'F' k'ue'gt'y k'f'lp'f'gt'x'q't'r'k'gi g'p'f'gp'C't'd'g'k'c'w'h'f'gt'I' twpf/ n'ci g'x'qp'G'ng'p'p'v'k'ue'gt'c'w'u'f'gp'D'gt'glej gp'f'gt'U'go k'q'k'm'f'lg' u'j' g'v'ni'wpf'J' g'to g/ p'g'w'k'ni'c'di g'u'g'em'0'F' k'ue'gt'Y' ku'g'p'uej c'hr'ep'd' | y 0'y ku'g'p'uej c'hr'lej gp'O' g'j' q'f'gp'h'q't/ o w'k'et'gp'c'm'gu'c'o v'g'lp'F'ku' k'rp'gp' A'd'g'tur c'p'p'g'p'f'gu'C'p'k'gi gp'wpf' "n'f'p'p'gp'c'w'u' f'lg'ugo 'I' twpf'c'w'ej 'x'qp'glp'gt'v'c'p'ur'v'k'p'q'ut'k'p'v'k'et'v'p'Rqn' ugo k'qk' k@uhqtuej wpi " i gy l'p'p'd't'k'p'i g'p'f' | w'T'c'v'g'i g'q' q'i gp'y gtf gp'0'

k'p'f'gt'x'q't'r'k'gi g'p'f'gp'C't'd'g'k'w'p'i k'et'v' | wp@j u'f'lg'c'ni go glp'g'U'go k'q'k'm'f'lg' "f'cu'k'p'ur'w'o g'p'v'c't'k'wo 'h'f'f'lg'G'ht'uej wpi 'c'ng'u' | g'lej g'p'j c'hr'ep'h'eg'et'v'g'k'p'o c'ri'b g'j' t' "c'ni'f'o g'j' q'f'q'h'o g'j' q'f' u'o'R'g'k'et'g'ER'9'07; +q'f'gt'c'ni'f'o g'v'c'y ku'g'p'uej c'hr'o'Q'ott'ku' 3; 68'3; 95'2'4; 2'd' | y 0f'U'w' g'ty ku'g'p'uej c'hr'o'Y' k'u'u'3; : 2'<32+0'F'lg'j' k'et'x'g'ty gp/ f'g'v'g'v'g'to l'p'q'ni'lg'wpf'y' l'ej v'ki g'v'j' g'q't'g'v'uej g'O' q'f'g'ng'f'lg'd'g'k'f'gt'F' g'm'k'v'k'p'f'gt' "r'qn' ugo k'q'v'uej gp'M'qo o w'p'k'ne'v'k'p'C'p'y g'p'f'w'pi 'h'k'p'f'gp.'u'nc'o o gp'c'w'u'lj' t'go 'c'p'c/ n'v'uej gp'H'w'p'f'w'u'0'J' g't'c'p'i g'q' g'p'y gtf gp'cd'gt'c'w'ej 'G't'm'w'p'i u'c'p'u'g'c'w'u'f'gt'lg/ o k'q'v'uej 'h'w'p'f'k'et'v'p'f'lg' u'j' g'v'ni'd'g'u'k'o o v'f'q'ej 'f'lg'R'qn' ugo k'qk' k@plej v'p'w'f'lg' "M'qo o w'p'k'ne'v'k'p'f'gu'c'm'f' n'ej gp'X'g't'ng'j' tu.'u'q'p'f'g't'p'ku'c'w'ej 'h'f'f'lg'M'w'p'v'g'lp'g' "w'p'g't'uej 3/4' h'lej g'S' w'eng'nt'g'c'v'k'x'gp'I' g'u'v'c'ng'p'u'0'k'p'f'gt'ug'o k'q'v'uej gp'f'lg' u'j' g'v'ni'y k'f' "p'cej 'C'p'j c'nur w'p'm'g'p'i g'u'ej v'wo 'f'lg'W'p'v'gt'uej k'et'g'wpf'I' go g'lp'uc'o n'g'k'x'gp' | y k' u'ej gp'f'gt'k'p'ur'w'o g'p'v'g'm'g'p'wpf' "w'v'j' g'v'uej gp'r'qn' ugo k'q'v'uej gp'M'qo o w'p'k'ne'v'k'p' " | wuco o gp' | w't'ci gp'0'F'cu'k'ej "j' k'eto k'c'w'ug'k'p'c'p'f'g't'ug'v' g'p'f'g'W'p'v'gt'm'et' k'et'g'Q'ti c/ p'q'p'wpf' 'M'w'p'v'0'f'c'd'uej p'05'04'03+ku'f'cd'g'k'ng'k'p'g'g't'uej 3/4' h'ep'f'g'g't'g'h'g'z'k'p' | w'f'lg'ug'p' "d'g'k'f'gp'R't'lp' k'lgp.'u'q'p'f'g't'p'ug'm'c'm'g'k'p'I'lg'p'g'E'j c'tc'm'et'k'ue'k'ne' | wuco o gp.'f'lg'f'gt' "y ku'g'p'uej c'hr'lej gp'D'g'uej @nk' wpi 'o k'f'gt'R'qn' ugo k'qk' k@wpf'x'0'c'0'f'go 'V'c'p'u/ h'et'r'qn' ugo k'q'v'uej gt'M'qo o w'p'k'ne'v'k'p'glp'gp'p'g'w'gp'n'w'w'w'g'n'g'p' | wuco o g'p'j c'p'i "c'ni'c'p'uej n'w'ur w'p'm'g'f'lg'p'gp'0'

5''' R'g'k'et'g'o g'lp'v'c'p'f'gt' | k'k'et'v'p'U'g'ng' | wp@j u'p'w'f'lg'N'qi k'm'f'lg'cd'gt'lp' u'g'lp'go 'V'j g'at'k'ei g/ d'w'f'g'lo 'o g'v'p' { o k'uej gp'X'g'tj @n'p'u' | w'U'go k'q'v'ni'ng'j' v'0'

F kg'hqni gpf gp'CwuhĀj twpi gp'nĥppgp'lp'f go "dgtgku'cnu'htvej vclt'gtneppvgp'lp/ vgtf'kū krĥp@gp'Tcwo 'l y kiej gp'Ugo kqkni'wpf "Vtcurvqpuv kuugpuej ch'xgtqtvg' y gtf gp."lp'f go "gkpg"j gto gpgwkuej g"J gtcpj gj gpyu gkug'cnu'gtvci tglej gt"i g/ o gkpucō gt'P gppgt'j gtcwū wctdkgkpg'ugkp'y ktf 0F kg'Cpccj o g.'f cuu'ulej "Ugo kq/ ugr tq| guug'cni'j gto gpgwkuej g'Rtql guug'dguej tgdkgp'rcuugp'wpf 'wo i gngj tv: 'ku' nqo r cūdgriō k'f go "cvej 'lp'f gt'Vtcurvqpuv kuugpuej ch'ugk'ec0xlg't'lcj t| gj p/ vgp'Ādgtppqo o gpgp'wpf 'y gkgtgpy kengngp'j gto gpgwkuej gp'Cpucv. 'f gp'Egtegn' *4235+š@dgugv wpi uj gto gpgwkni'f gpcppv'j cūC wh'f kgugp'y ktf 'lo "Tcj o gp'f gt" xqtikgi gpf gp"Uwf kg'o gj thcej "Dgl wi "i gpqo o gp'0'kui guco v'xgtugj v'ulej "f kg" xqtikgi gpf g'Wpvtuwej wpi 'dgk'f gt'k'p'gi tcvkqp'y gugpviej gt'Gkpuej vgp'cwu'f kgugp" Dgtglej gp"ugvu'cnu'tgk'f gumtk vkg'Uwf kg'0'Ug'o cej v'lp'tgtur gmkxgt"Y gkug" Cwuici gp'Ādgt'Utwmw. 'Hwpmkpuv gkug'wpf "Y ktwpi "r qn'ugo kq'kuej gt"Ctv/ hcmg'wpf "f gtgp'| kgnmwatmg' Cpki pwpj gp'wpf "gpv'kej v'ulej "ko "Wpvtuej kgt" gy c'| w'Vj go g'4229d<3: 3+utkm'f gt'r tqur gmkxgp'Hqto wiktwpj 'ctdgkur tcmk/ uej gt'Go r hgi nwpj gp'hĀ'MĀpurgt'wpf "Ādgugv'gt'0'

k'p'r qn'ugo kq'kuej gp'Mqo r ngzgp.'uq'dgo gtm/U'emi*4233<67+.'šxgtdlpf gv' ulej "r qvqpl kgn'gk'p'O czko wo "cp\" glej gptguuqwtgpg'0'F cdgk'i kn'hĀ'k'j p'f kg'T'g/ i gnt'šO k'f gt\" cj n'f gt'dgvgk'i vgp'Mqf gu'ugki v'f kg'ugo kq'kuej g'Mqo r ngzk@6" *U'emi4234+f gu'Mqo o wpkneuo k'gkpgt'i gy kuug'hqi kiej gp'Utkpi gpl 'nqo o v' f gt'Qr gt'lp'f gt'Ugo kqkni'f guy gi gp'plej vūgnep'f gt'Ugnepy gtv'f gu'nqo r ngzguv" cmgt'r qn'ugo kq'kuej gp'Mqo o wpkne'v' w'xi n'Ugdgqm'3; ; 3<: 2+0Ug'gk'i pgv'ulej " f guy gi gp'j gtxqtici gpf "cnu'Wpvtuwej wpi ui gi gpucpf" gkpgt'cni go gkpgp'wpf." y kg'lo "Hqni gpf gp'f cti gngi v'y ktf."cvej "gkpgt'vtpurvqpuqtkp'vktv'p'Rqn'ugo kq/ v' k'k'uhqtuej wpi 0'k'p'k'j tgt'Ej ctcmgtkukm'ugk'i w'622"l'cj tgp'cnu'š U' kgi g'f wpf " Uej tkwo cej gt'i gugmiej ch'kej gt'Xgt'p'f gtwpj gp'0'Ngqr qn'4228<XKK'f w'wpi kg/ tgp'wpf' | cj n'glej g'Amj g'kuej g'Cdj cpf nwpj gp'wpf '34hgpviej g'mikuej g'F kumtug" o qvklgt'v' w'j cdgp'xi n'gd'f 0: 'ugm'f kg'Qr gt'gkpgt'uy qj n'u'pej tqpkuej gp'cni' cvej "f kcej tqpkuej gp'Rqn'ugo kq'k' k'k'uhqtuej wpi "gk'p'tglej j cni gu'wpf "v' ggtg/ v'kuej "i w'gkpi gdgwvgu'Mqtr wu' | w'XgthĀ wpi 0'Ug'gto 34 rnej v'lj tgo 'Gthqtuej gt." f kg'O gtno cng'r qn'ugo kq'kuej gt'I gucnwpi '0'lp'f kgugo "ur gl kengp'Hen'f gp'Tgk' " wpf "f kg'O 34 rnej ngksgp'ur tcej rnej gt."o wukne'kuej gt'wpf "u' gp'kuej gt'k'p'vgtcmkpg'0' Ādgt'lcj tj wpf gt'v'j kpy gi 'l' w'xgthqni gp'0'

Kō "l' gkxcwo "l y kiej gp'3822"wpf "j gwg'nqo o v'gu' | wo "o cppli hcej gp"0' Uej o wuej "422; <3; 4+ur tlej v'cvej 'xqo 'šcpctej kiej gp'0'6'kpvtiki wengp'wpf 'lp/ vgtmwatmgngp'Cwucwuej . 'f gt'plej v'pwt'f kg'o wuknj gvtctkuej gp'I cwupi gp'r gt'lg." uqpf gtp'cvej 'f kg'ūg'dgi ngksgp'F kumtug' | wo 'I gi gpucpf' j cūNldgwkugp'xgt/ ctdgksgp'cpf gtuur tcej ki g+rkgtctkuej g'Xqtnei gp.'Qr gtp'y gtf gp'lp'pgwgp'mwaw/ tmgngp'Mqpvzgp'wpvt'xgt'p'f gtv'p'Dgf kpi wpi gp'cwū ghĀj tv'gthcj tgp' | w'f kgugo " \ y geng'o gj t'qf gt'y gpi gt'tcf'kneg'Cf cr vqpgp."y gtf gp'lp'wpvtuej kgt rnej gp" F kumkdwkpuo g'f kg'xgtdtgksg'xgdwej gp'Gthqni g'wpf 'P kgt gtrci gp'wpf 'y gtf gp" uej n'g'f'nej 'lp'lp'wpf 'cwu'p'f kiej gp'Mkknpg'wpf 'Vtcmcvp'dgy gtv'0'F kg'o 34 rk/ ej gp"lp'gtiki wengp."lp'vgtmwatmgngp'wpf "lp'vgtugo kq'kuej gp'Vtcpuht'v'k'i ngksgp"

2^{*} Forschungsstand

F kg" Mqo dlpvklp"wpvgtuej kgf nlej gt" \ glej gp"næpp" | y ct"j gwg"o gj t" f gpp"lg"cnu" O gtno cñf gu'cm@ nlej gp"wpf "Ädgt"vgej pluej g'O gf kgp"xgo kxngnp"nqo o wplne/ vkgp'O kglpcpf gtu'i gngp"x i r0Miguakcp'Nggwy gp"4223<67.'349=Uej o k\ '4233< 46+0Y cu'cdgt'cwu'gkpgt'cmwngp.'u{pej tqpkuej gp'Uej vlo o gt'y kgf gt'cni'vdlk wk v@gu.'lc'swpwo i @pi nlej guo"x U@emi4233<69+Rj @qo gp'ej ctcmgtkugtv'y kf.'dg/ | glej pgv'cp'ulej 'gkp'O gtno cn'f cu'f gt'J wo cpmqo o wplnevlkp'ugk/lgj gt'cpj chg'0 k'p'uctnñxctkgtgpf go 'Cwuoc cE'wpf 'lp'ulej 'xgt@pf gtpf gp'Hqto gp'r t@ v'f kg'Rqn/ ugo kqvk k@'uej qp'lo o gt'f kg'b gpuej nlej g'Hceg/vq/lceg/Mqo o wplnevlkp'wpf 'f c/ o k'cwej 'Ctvgcmg'cwu'cmgp'Detglej gp'f gu'b gpuej nlej gp'O kglpcpf gtu'f gt'Y ku/ ugpuej ch'f go 'cm@ nlej gp'Xgtngj t'wpf "x0c0f gt'Mxpuv"lp'f gt'ulg'ugk/lgj gt'f kg" I twpf nci g'hÄ"uej ¾4 hgtkuej g'I tgp| Ädgtuej tkgwpi gp'wpf 'ukppnlej /i cpl j gkñlej g" Gthj twpi gp'dkñf gv'b'wpf 'f lgu'vw'ulg'plej v'gtuv'ugk/Y ci pgtu'Xqtuvgmapi 'f gu'cmg" i tqEgp'Gkp| gmÄpung'wo hcuupgf gp'I guco vñvpuv gtmu.'y kg'f kugt'ulg'cd'ec03: 72" lp'ugkpgp'r qngo kugtgpf gp'Mxpuuej tkhgp"gt¾4 vgtvj cv"x0Mcr 0405+0Rqn'ugo kqvk | k@'vngm"xu'ncæpp'gkpg'i twpf nci gpf g'Gtngppvplu'f gt'ulej "kj t'y kf o gpf gp'Hq/ uej wpi " | wuco o gpi ghcuw'y gtf gp."f gp" nqo o wplnevlxgp"P qto cñcm'f ct"x i r0 U@emi4226e<32+0

F kg'lp'lgv'vgt' \ gk'dgqdcej vgv'p'i twpf nci gpf gp'Xgt@pf gt wpi gp'lp'f gt'lpvgt/ r gtuqpcrgp"Mqo o wplnevlkp'dgtgthgp"cnq'plej v'lu'uej t'f gp"@dgti cpi "xqp'gkpgt" vcf kkpqgn'o qpqugo kq'uej gp" | w'gkpgt"o qf gtpgp'r qñ'ugo kq'uej gp"Mqo o wpl nevlkpur'czk'u'xi r0J gppgeng'4237<424+0Gkp'ulej vdtgt'Y cpf grñj cv'xkno gj t'lo " y kuugpuej chñlej gp"Wo i cpi "o k'Mqo o wplnevlkp'ucwi ghwpf gp."cni'f guugp"Gt/ i gdpku'gkp"i gungki gt'gu'Dgy wuvuglp'hÄ"flg"P qwy gpf ki nglk'gkpgt"wo hcuupgf gp" wpf "u'ugo cv'uej gp"Cwñctdgkwp i "f gu'Rj @qo gpu'f gt"Rqn'ugo kqvk k@'i gngp" f cth"x i r0Uej o kw'4226.'4229+0kp'f kgugo 'Upppg'dgo gtm'cwej 'M'guu'3; ; : <82+< šEgo o wplecvkp"j cu'ñy c {u'dggp"o vñk'ugo kq'ke0Y j cv'ku'j cr r gpkpi 'cv'vj g'o q/ o gpv'ku'j gt'gtqgt'p'qv'lp'kugh'pvy ðcpf "{gv'ku'c'uki plñkcpv'lej cpi g00Mgkp'Y wp/ f gt'cnuq.'f cu'ulej 'cwej 'f kg's Vgzwy kuugpuej chgpð"Dwuug II lgo gpuej pgkf gt'3; 9; < ; + 'gkpg'r tqdngo cv'uej g'wpf "wpvgp"x0Cduej p0608+ff kumwktvg'Dgl glej pwpi 'hÄ" flg'I gkuguy kuugpuej chgp."xgtuv@m'f gt" | y ct'uej qp"lo o gt"gzknkgtgpf gp."pwp" cdgt'cwej 'cni'Wpvgtuwej wpi ui gi gpucpf " | wo "P qto cñcm'xcpekgtp' r qñ'ugo kq/ uej gp"Mqo o wplnevlkp'cppgj o gp0"

F gt'wp'Ädgtuej cwdctgp'Hw'cp'gkpguej r@ ki gp'Ctdgksgp'pcej " | w'w'vkgp."j c/ dgp'r qñ'ugo kq'uej g"Mqo o wplnevg'kj tgp'Ugi gu' wi "cni'r j kqñqi kuej gp'Wpvtuw/ ej wpi ui gi gpucpf "cpi gtv'gvp0Y kg'f cu'Rj @qo gp'f gt'Rqn'ugo kqvk k@'cp'ulej 'kuw' | y ct'cwej "f kg"j ggtgkuej g"Cwugkpcpf gtugv' wpi "o k'lj o "ngkp"Wpvgthcpi gp"f gt" rñv'v'p'Lej t| gj pvg."uqpf gtp'xkno gj t'ó'f chÄ"dÄi v'w0c0f kg'hñi gpf g'F ctñgi wpi " f gu'Hqtuej wpi uucpf gu"x0'lpudgu'0Mcr 0405+ó" gkpgu'f gt"rñv'v'p'Lej tj wj pgt'vg0 F wtej "pgvgt'ugo kq'uej g'Gkpulej vgp'i guv@m'wpf 'lo "K'gcnñ'gkp'f guntkr vkg't'Cp/ uej cwppi 'dgnñ'ki v'gth@ tv'f kg'Gthqtuej wpi 'r qñ'ugo kq'uej gt'I gdkf g'cmgtf lpi u"

uqy qj n'lp" f gt" cmi go glpgp" \ glej gprgjt g" wpf" f gp" Rj kqmqi lgp" *u0Mcr 0408+ "cni" cwej "lp" t'cpurwkpqutlpgvgtvgp" Uwff lgp" *u0Mcr 0404+ "lp" f gp" r'gv' vgp" dgkf gp" Lcj t/ | gj pvgp" glpgp" dgf gwvgp gp" pgwgp" Cwhej y wpi 0Y kg" Adrkej "y kf" f gt" l'lej "l'gkf go" g'cdrlgtgpf g' Hqtuej wpi udgtglej "o k/f go" i t'k'k' gp" Cpi n'k' luo wu'f gu' Šwtp- "lp" Xgt/ dlpf wpi "i gdtcej w'Uq" y gtf gp" pgwgtf lpi u'o' pcej "glpgt" Ugtkg" wpi @ n'k' gt" cpf g'gt" šJeww'cn' wtpuō" *Dcej o cpp/O gf k'emi⁶ 422; +o' cwej "f gt" šo w'uko qf cni'wtpō" *lg/ y k'w'422; c-Š+ "f gt" šlpvgo gf k'ni'wtpō" *Y q'rh'3; ; ; <4+dl y 0f k'g' šo w'uko gf k'ng' Tg/ xq'w'k'pō" *J gppgeng" 4232<575+ cwui gt'w'hp" wpf "cni" šu'w'ito k'uej gt" Rctcf k' i o gp/ y gej ugrō" gdf 0'588+ dgi t'ĀĒ0"

Y kg' t'gxq'w'k'p@ "o cp" f gp" Wō uej y wpi "cwej" h'cu'w'o' w'p'vgt" f gp" Uej n'ci y 3/4/ vgtp" Š'p'vgo gf k'rk'@: "šo w'uko qf c'rk'@: "qf gt" Š'Rq'f ugo k'q'k' k'@: "j cv'ulej "f kg' Hqt/ uej wpi "f gt" r'gv' vgp" dgkf gp" Lcj t| gj pvg' xgtu@m' wpf "h'ap'ugs w'ep'vgt" cni' xqtj gt" f go" Rj @p'qo gp" i gy kf o gv' f go "f kg' Vgz y k'ugpuej ch'gp" y kg' f kg' N'p' i w'uk'm' N'k'gt'cwt/ " wpf "O'dgtugv' wpi uy k'ugpuej ch'd'kuj gt" w'0c0b k/f go "r'qn' ugo gp" Dgi t'k'h'f gu' Š'w'q/ vgz'v'g: "dgk' w'iqo o gp" uwej vgp" *xi n'j k'gt| w' C'uej gpdgti "3; ; ; <9+0' F kg' Tgf g' xqp" £ w'Ēgt wpi "wpf" M'q'p'vz' v'd'k'p'j cng'v'cdgt' k'o "M'g'ko "uej qp" g'k'p'g' J k'et'cej k'uk'gt wpi "f kg" ulej "lp" f gp" gty @ pvgp" Hqtuej wpi utlej wpi gp" o k'ug'p'u'lp' H'qto "g'k'p'gu' w'pd'gugj gp" cni' gr' vgt'v'p' wpf "Ādgt'p'qo o g'p'gp" N'p' i w'q| g'p'v'k'uo w'u'o' cp'h'g'uk'gt' *xi n'0Mcr 0506+0' Cw'g'k'p'go "u'q'nej gp" D'ri'eny k'p'ng'ik'uv' f kg' t' r' tcej n'ej g'£ w'Ēgt wpi "f cu' h'qo o w'p'k'w'xg" J cwr' vgt'g'k' p'lu' wpf "cmg" f kg' u'£ w'Ēgt wpi "y qo 3/4 n'ej "ch'k' k'et'g'p' gp" X'ct'k'cdng' d'k' f gp" h'j t'gp" M'q'p'vz' 0'X'q'p' g'k'p'gt' I n'g'lej d'gt'gej w'k' wpi "cmgt" b' g'puej n'ej gp" Cw'uf t'w'nu/ h'qto gp. "f kg' co" gj g'ug'p' xqp" f gt" cmi go glpgp" Ugo k'q'w'k'gd'g'4f g'tv'y gtf gp" h'æpp. "ku' lp' h'q' q| g'p'v'k'uej gp" Vj g'q't'k'p' h'ewo "f kg' Tgf g. "wpf" | y ct' y' c'j t'uej g'k'p'kej "f g'uy g' i gp." y g'k'f'c "U' tcej / . "N'k'gt'cwt/ "wpf "O'dgtugv' wpi uy k'ugpuej ch'gu'p'w" g'k'p'o cni'lp' f gp" o k'ug'p' H'æpp o k'x'g't'd'cng' wpf "ugj t" q'h'v'o' k'uej t'h'ur' tcej n'ej gp" Vgz'v'p" | w'w'p" j'cdgp' 0'W'p'vgt'f g'ug'p" g'z'k'uk'gt' gp" pcej y g'k'ur'lej "cwej" M'qo o w'p'k'w'k'p'uh'qto gp. "cp" f g'p'gp' ur' tcej n'ej g' \ glej gp" | y ct' C'p'v'k'ri'j' cdgp. "lp" f gp'gp' l'gf' qej "f kg' x'g'to g'k'p'kej " w'p'vgti g'q'tf p'g'v'p' b'q'p'x'g't'd'cng' \ glej g'p'v' r' gp' g'k'p'gp' i n'g'lej y g't'w'k' gp. "y g'p'p' b'lej v' i ct" x'q't'c'p' i k' i gp" U'c'w'w' i' g'p'k'g'Ēgp" *xi n'0I t'g'k'p'gt" 3; ; ; <325' lp" D'g' | w' i "c'w'h' f' cu' Vj g'c'vgt' 0' Cwej "l'g' h'cng'p' lp" f gp" W'p'vgt'uej wpi udgtglej "glpgt" Š'Rq'f ugo k'q'k' k'@'uh'qtuej wpi -0

Ā- o h

Gu'ul'pf "lo o gt' y kgf gt" cwej "r'qn' ugo k'q'k'uej g' I g'd'k'f g. "f kg' lo "N'cw'h'g' f' gu' 420' Lcj t/ j w'p'f g't'w'f kg' J g't'cw' w'p'f "Y g'k'g't'd'k'f wpi "f gt" cmi go glpgp" Ugo k'q'w'k'gd'g'4f g'tv'y c/ dgp. "f c' f cu' i n'g'lej | g'k'k' i g' C'w'h'g' v'g'p' w'p'vgt'uej kgf n'ej gt" \ glej gp' lp' g'k'p'go "Y g't'ni'g'k'p'g" ugo k'q'k'uej g' O g'c'v'y g'q't'kg' o k'g'k'p'j g'k'ur'lej gt" V'g'to l'p'q'q' i kg' w'p'f "O g'y qf k'ni'p'q'y gp/ f k' i g'ty g'lug' x'q't'c'w'w'ugv' v' *xi n'0R'q'up'gt" 3; 99c<9+0' X'g't'g'k'p'j g'k'ur'lej v'ku'f cu' ugo k'q'k'uej g" C'p'cn' u'g'k'p'ust'w'o g'p'v'k't'w'o "lp" f gt" R'q'f ugo k'q'k' k'@'uh'qtuej wpi "cmgt'f lpi u'd'k' u'j g'w'g" p'qej "p'lej w'Qdy qj n'f kg'ug" C'p' i n'g'lej wpi "j @'w'k' i "cni' f' g'uk'f g't'c'v' i g'p'c'p'p'v'y k'f " *xi n'0

Tclgy unŕ "4224<5=E00 0Ukxgt"4237<39+:"nepp"f kg"Xlgrhcn"cp"J gtcpi gj gpu/ y gkugp"wpf" P qo gpmcwtgp" wo kpf guvčwej "xqp" f go "Tglej wo "wpf" f gt" Mqo r ng/ zk@/gkpgu" Vj go gpi gdlgrgu" gwi gp. "f cu" p qej "gviej g" Hci gp "dgt gkj @/wpf" f "cj gt" pcej "y kg" xqt "gkpgp" wmwphut@j vki gp "Hqtuej wpi u y gli "f ctugm0F kg" HAng" cp" Cpu@/ gp" wt "Dgvej tglkwpi "r qn(ugo kqvkiej gt" Mqo o wpkncvqp" ku'čngtf kpi u'lgv v' uej qp" dgcej vlej 0'Gkpg"xqmv@pf ki g" F ctrgi wpi "f gu" Hqtuej wpi uucpf gu'i gucngv' ulej "cpi gulej w'f kgugt" O gpi g" cp" 3/4 vlej . " | gksrkej "wpf" f ku' k r np@ "xgtut gwgp" Uww f kpg" | w'cnmp" Gdgp gp" f gt "Rqn(ugo kqv k@/uej y kgtki 0'P cej hqi gpf "y gtf gp" f gu/ y gi gp" rnf ki rdej "lgpg" Cpu@/ g" xqti gugm: "f kg" ulej "hA" f kg" xqtrigi gpf g" Wpvgtuw ej wpi "cnu'tgrgxcpv' gty kgugp" j cdgp0

\ w'pgppgp" ku' | wp@j uv' f gt" vj gqgkvkiej g" Cpucv. "f gt" y gugvkiej g" Dgqdcj / wpi gp" j kpiej vlej "r qn(ugo kqvkiej gt" Mqo o wpkncv" cwu' f gt" vgzviki wkvkiej gp" Hqtuej wpi "ugk' f gp" 3; : 2gt "Lcj tgp" dgl kgj v' wpf "f kgugt" i rglej gto cEgp" f vlej "f kg" Gty gkgtwpi "f gu" Vgzvigi tklhu' gkpgp" i t3/4 Egt gp" f ku' k r np@ gp" Gkp | wi udgtglej | wi g/ uvej 0'Gemtco o gt II grf "4228<3+ | 0D0hqt f gtp" gkpg' s gty gkgtv" Mqp | gr vqp" f gt" Vgzviki wkvki | wt "Gthcuwpi "f gt" o wko qf cnpg" Vgzvici k@/ wpf "vci gp" Dgkt@ g" o k' gkpgt" J gtcpi gj gpyu gkug" wuco o gp. "f kg" ule' s Vgzvigo kqv kn@ "gd f 0'pgppgp0 k" f kgugo "Hcm' y kf "f kg" Vgzvigo kqv kn' cuq" plej v' y kg" dur y 0'kp" f gt "Nkgtcwty kuugp/ uej ch' qf gt" J gto gpgwkn' Adrlej . " | wt "Cpcn(ug" xqp" Utwmw. "Uppr qvqpl kn' wpf" Rici o ckn' nupmtgvt "xgt dcnrt" Vgzv" j gtcpi g| qi gp. "uqpf gtp" uv' v' ulej "cwh' f kg" Riczku. "gkp" i cpl gu' r qn(ugo kqvkiej gu" Mqo o wpkncv" cnu' Vgzv' cwh' wcuugp" *xi r0' Uv' eni 4228+0' Gkpgu" f gt" | krg "f kgugt" Šgzviki wkvkiej gp: 0' Gv qf g" ku' gu' lphqi g/ f guugp. "f kg" Vgzvici k@/ unikgt kpg. "y kg" ule' | 0D0f g' Dgcwi tcpf g' l f tguurt *3; : 3+ hqt/ o wrkt vj cdgp. "čwej "cp" Mqo o wpkncv" pcej | wy gkugp. "f kg" Gigo gpg' wpgtuej kfg/ rdej gt" \ glej gpu(ugo g" nqo dklpgt gp" *xi r0' | 0D0' Y kfg gty qj r' 4228+0' F kgug" Šgzvigo kqvkiej g: "Rqukq" y kf "lp" 1' Api gtp" Adgtugv wpi uy kuugpuej chwlej gp" Uww f kpg" xqp" Vj qo g" *4227. "4229c+ : Mkco "4236+ "wpf" J gppgeng" *4237+ "xgt v gvgp0' F kg" Mqpues wgp | gp" gkpgt "uqrej gp" Mqp | gr vqp" f gu' r qn(ugo kqvkiej gp" I gdlkf gu. " x0c0hA' f gp" lpvgrkpi wcnpg "0dgtugv wpi ur tq | guu. "y gtf gp" lp" f gt "xqtrigi gpf gp" Ct/ dgk' b gj thcej . "xqtpgj o rdej "cdgt" lp" Cduej pkw6080' cpi gur tqej gp" wpf "f kumwktf 0

Gkp' y gkgtgt" \ y gli "f gt" Rqn(ugo kqv k@/ uqhutuej wpi "i gj včwh' f kg" ugo kqvkiej g" Mqpxgtucvqpu" wpf "I gur t@j ucpn(ug" | wt Aem" f kg" o" ulej "xqp" f gp" Xqti cdgp" utwmwcrkvkiej gt" Ur tcej ugo kqv kn' gpvhtpgpf "o" f kg" Rqn(ugo kqv k@/ f gt" | y k uej gpo gpuej rdej gp" kpgtcmkqp" uej qp" hA' "kp" lj tgp" Wpvgtuej wpi udgtglej "f Aem" *xi r0' Rqupgt' 3; : 8+ wpf "ulej "f gp" O 3/4 rdej ngkpg' lj tgt "Vtcpuur k vqp" y kf o gv' *xi r0' l0' G0' O Angt' 3; : 4+ Hlg | II kudtwppgt llqtpu' 3; : 4+ Y kpmgt' 3; : 4+ 0' O k' f go "xqp" Uej o kwj gtcwui gi gdgp gp" Uco o gndcpf . "Mqqt f kpcvqp0 Cpcn(ug" | wt b wko qf c/ rpg' kpgtcmkqp" *4229+ "lgi v' f gt" i gto cplukiej gp" I gur t@j ucpn(ug" gkp" cnuwngmu" wpf "gkpuej r0' ki gu" Mqo r gpf kwo "xqt. "f cu' f kg" Uppr nupukwkwqp" f vlej "xgtuej kfg gp" i gctv' g" \ glej gp" lp" f gt "Heg/ q/ hceg/ Mqo o wpkncvqp" d | y 0ko "lgy gski gp" nqo / o wpkncvqp" Gtgi pku' r tqi tco o cvkiej "dgt Aemlej vki v' *xi r0' F gr r gto cpp lUej o kw"

i tqĖgp"Vgki'cwh'f lġug"Uwf lġp"xi r0| 0D0'Q0l cmqtcP"4226."Nlo "4226."Tq{egI" Dqy ej gt"4229+0K6 "f gmwuej ur tcej ki gp"Twco 'hġj pġp'ulej "U0emi"4226d."4226e+" wpf "Y gvl ej gy crf "4234+cp"flġug"Vj gqtġg"cp."f gtgp"l twpf i gf cpnġp'cwej 'lp'f gt" xqtġġi ġpf gp"Ctdġk'r wpmwġn'cwhi gi tġhġp'y ġtf gp0O k'ġpġgt'cdy ġlej ġpf gp'ug/ o k'qkuej gp"U{ugŋo c'wnly ktf 'lo "Hġri ġpf gp"flġpġqej 'xġtuwej v."ġlpġp'pġwġp'Drġem' cwh'f lġ'r qn{ugŋo k'qkuej g'Mqo o wpln'vġp"l w'i gy @ tġp0'

Wpvg't'f go "Uej rci y qtv'f gt"ŠO wnko qf crk@:j cv'cwej 'lo "f gmwuej ur tcej ki gp" Tcwo 'f lġ'Gthqtuej wpi 'r qn{ugŋo k'qkuej gt"l ġdġrf g'lp'f gp'hġv' vġp'dġġf gp'lcj t| ġj p/ vġp'ġlpġp'dġf ġwġpf gp"Cwhuej y wpi "ġthġj tġp"o'plej v| wġv' v'cwhi twpf "ġej pġuej " dġf ġpi vġt'Xġt@f gt wpi gp"lp'f gt'cm@ ġej gp"Mqo o wpln'vġp'ur tczġu"xi r0| 0D0' Uej o k| "4225c<46: h0J ġpġġġ"4237<424+0K6 "Hġmw'f gt"O wnko qf crk@uhqt/ uej wpi 'lġej gp'f cdġġdġuj gt"x0c0f lġ'Y ġej ugny k'mwpi gp"l y k'uej gp'Vġz vġp'wpf 'Dġr' f ġtp."f ġpġp'šVġz vDġf /l go ġpi g'ulpf "l w'f gp'y ġej v'k' uġp'Dqwej cħuŋt@ ġtp'i g/ y qtf gp."o k'f ġpġp"O ġpuej gp'ulej "j ġwġ"o cuġpŋo ġf lcr'xġtuŋt@f ki ġp0"Uej o k| " 4225c<465+0\ ġr'f lġug'u'dġuj gt"šdġuwpġtuwej vġp0"Uġlpugġġt"4233<3: 3+Vġġr' dġtġlej u'r qn{ugŋo k'qkuej gt"Mqo o wpln'vġp"ku'f lġ'uej tġky ġġug'Cpr cuuwp' "f ġu" Cpcn'ugġp'utwo ġp'vctkwo u'f gt'r tci o c'kuej gp"wpf "vġz vġtġp'vġt vġp"Nġpi wġkn'ġ'cp" f lġ'Gthqt'f ġtpġug'ġpġt'ulej 'lġewi 'xġt@f ġtpf gp."f cu'Xġuġġġ'xġtuŋt@m'lp'vġi tġ/ tġpf gp'Mqo o wpln'vġp'ur tczġp'uej cħ"xi r0U0emi4226c<65+0F cuu'Dġf gt"l wo "Wp/ vġtuwej wpi ui ġi ġp'ucpf "f gt"Nġpi wġkn'ġ'xcpeġt gp"wpf "f co k'f lġ"ġp'ukwġk'p'crk/ ulġt wpi "ġlpġt"šDġf ġpi wġkn'ġ'F ġġġo cġp'uj ġp'ġġ'g'v'cr04233+dl y 0šXġukġrġp/ i wġkn'ġ'Qt vġt"4235<66+xqtġpi ġvġġdġp"y ktf."ku'v'cuw'f Ĥġmġej "ġty Ĥpuej v0" Uġġej g'Xqtj cdġp'hġpġp."y ġl'lo "Ncwġ'f gt"Ctdġk'f ġwġġej 'y ktf."cwej 'hġk'uej " j ġp'vġt'ci v'y ġtf gp0Uġlpugġġt"422; <653+ġ cv| w'f lġugp"Co dġkġpġp'uej qp"cp/ i go ġmġ:"f cu'šulej "Dġf gt"l y ct'i w'cu'Vġki ġi ġp'ucpf "lp'f lġ"Vġz vD+Nġpi wġkn'ġ' ġp'vġi tġtġp0'rcuġp."f lġu'f ġf ġej "šwo "f gp'Rtġu'ġj tġt' o ġf lġġp"Uġ ġi hġ k@6'i g/ uej ġġj v0Cwej "f lġ'Ctv'wpf "Hġpġkġp"f gt"l ġr'vġkġpġp"l y k'uej gp"Gġgo ġp'vġp'wp'vġt/ uej ġf ġej gt"l ġlej ġp'u{ugŋo g"y w'f g"x0c0'cp"f gt"Dġf /Vġz vġp'vġtġcmġp"xġtġp/ uej cwġej v0Y ġi y ġġuġf g'Cpu@ ġ"l w'f go "Rj @qo gp."f cu'lp"f gt"xqtġġi ġpf gp" Uwf lġ'cu'ŠU{pugo ġq'k k@:"xi r0Mcr 050'+dġl ġlej pġv'y ktf."hġf gp'ulej "f lġudġ/ | Ĥi ġej "dġk'P 3ġj "4222+wpf "U0emi"4226c+0K6 "Tġj o gp"f gt"Gthqtuej wpi "xqġ" Vġz vDġf /Tġr'vġkġpġp"ku'cwej "f lġ"Vtġp'utġr'vġp'uj ġqtġg'ġp'ucpf gp."y ġrej g'f lġ" uġo c'p'kuej gp"Y ġej ugġdġl Ĥi ġ"l y k'uej gp'wp'vġtuej ġf ġej gp"l ġlej gp'cu'i ġi ġp'ugġ/ v'k' g'Vtġp'utġr'vġp'cwh'c'cu'wpf 'y ġrej g'lp'Cduej pġv'50'0'f'pqr'vġej "ġth'cu'v'y ktf 0'

8''' Y ġej v'k' g'Dġkt@ g'ugy lġ"y ġġġt g'y ġv'xqġġ"J ġpy ġġug'cwh'f lġ'lp'f lġugŋo "Dġtġlej "ġzġuġ/ tġpf g"Nġġt'cuw'hġf gp'ulej "lp"J cto u'3; ; 2+ "Y ġp| ġr'3; ; 7+ "F ġġġġt"3; ; ; + "P 3ġj " 4222+ "Hġz IY ġġo cġp"4222+ "Uej o k| IY ġp| ġr'4225+ "U0emi"4226c."4226e+ "Dcrf t{ f' Vj ġd'cuw"4228+ "ġemġco o ġt ġf ġr' "4228+ "Dvgo cġp"422; + "F ġr' ġto cġp Nġpġġ"4232+ " F ġġġo cġp'uj ġp'ġġ'g'v'cr04233+wpf "Y ġvl ej gy crf "4234+0Xġi r0cwej "f gp'Hġtuej wpi uĤġt/ dġemġdġk'EO 0Uġġt"4237<52; +0

9''' Y ġpġp"4233<3: +r n0'ġt'v'lp'f lġugŋo "Uġpġ'hĤ'f lġ'ġp'mwġk'p'cwej 'cmġġt'wpf "qġh'cġqtġk' uej gt'U'v'wġw'gp'lp'f gt"l ġi ġp'ucpf uġtġġej "f gt"Nġpi wġkn'ġ'

Ko "kpɔgtɔug'f'gt'xqɪŋgi gɔf gɔ'ʈɔdɔkɔ'dɪŋdɪv'f'cɔj'gt'hɛu/ wɔj cɪnɔp'F'kɛ'ʈɔpɪŋ'ug'xɔp" Vɔzv/Dɪf/ Mɔo o wɔkɪnɛvɔp'ɪŋm/pwɔ'gɔpɔp'Vɔkɪf'gɪ/Wɔpɔtɔwɛj wɔi uɔɔtɔgɛj u'gɔpɔt' cɪni go gɔpɔp'Rɔŋ'ugo kɔkɔ k@ɔhɔtɔwɛj wɔi "f'ct."lp"f'gɔp'cɔwɛj "Vɔzv/O wɔkɪn."O wɔkɪn Dɪf/Mɔpi mɔo gɔcɔg'wɔf'xɔkɛɔ'y'gɔkɔt'g'o ¾ nɛj'g\ gɛjɛ gɔnɔo dɔpɔwɔpɔp'hɛnɔpOko "Tɔj o gɔp'f'gt'xqɪŋgi gɔf gɔ'ʈɔdɔkɔ'y'gɔf gɔ'ɪŋi qɪ gɔvɔkɛj'g'wɔf'r'ctɔkɔwɛtɔkɛj'g" Dɔpɔpɔwɔi gɔp'f'kɛuɔ/Wɔpɔtɔwɛj wɔi uɪ gɔkɛu."gɔy'c'ŠVɔzv/Dɪf/Nɔpi wɔkɪn:"ŠVɔzv/O wɔkɪn/Nɔpi wɔkɪn:"ŠVɔzv/O wɔkɪn/U gɔp/Nɔpi wɔkɪn:"xOɔɔf'qɪv'xɔtɔo kɛf gɔ.'y'q'f'gt' lɔy'gɔkɪ'g'i'cɔp/g\ gɛjɛ gɔnɔo r'nɛz'lp"f'gɔp'Hɔnɔu'f'gt'Cɔwɔ gɔmɔo nɔkɔ't'Äm'wɔf'plej'v'pwɔ'cɔwɔ'ugɔp'ur'tɛj nɛj'gɔp'Cɔvɔkɔ'dɔɛj't'ɔm'y'kɔfOko'gɔpɔt'cɪni go gɔpɔp'Rɔŋ'ugo kɔkɔ k@ɔhɔtɔwɛj wɔi "o Änɔp'f'ct'Äɔt'j'kɔcɔu'ugɔj'qɪ'nɪf'kɛ'Gɪnɔpɔpɔkɔuɔ'w'kɔpɔtɔo gɔvɔmɔp'Mɔo o wɔkɪnɛvɔp'cɪn'cɔwɛj'ugɛjɛ gɔp'f'kɛ'nÄpɔvɔtɔkɛj'g'Co dɔkɔpɔp'xɔtɔhɪ gɔp.'nɔpɔxɔtɪ kɛt'gɔCɔwɔ'gɔkɔi'g'dɔɔɔj gɔf'g'Cɔpɔ@'g\ wɔ'Änɔj'gɔkɛj gɔp'Rɔŋ'/ugo kɔkɔ k@ɔ'y'kɔf'ko'Hɔɪ gɔpɔf'gɔ'gɔpi gɪ'cɔpi gɔpO'

Xqtj gt'uqmgp'cmgtf lpi u'l y gkT ghcj tgp'cpi gur tqej gp'y gtf gp.'y gnej g'f'lg' xatpgi o rnej 'ur tcej y kuugpuej chwlej 'cwui gtkej vgw'Rqn'ugo kqk k@uhqtuej wpi 'lp' ulej 'dki v'Qdy qj n'ur tcej rnej g'Grjo gpgv'lp'f gt'lpvtr gtuqpcrgp'Mqo o wplnevkp' | y ghgnuj pg'glpg'y lej w' g'Tqmg'ur kngp'wpf 'r qn'ugo kqkuej g'Mqo r rzg'g'qhm'lp' | gptvcrgt'Y gkug'ur tcej rnej 'xgthcuw'dl y O'i grgkxv'o'U'zemi4228<36+'ulpf.'o wui' cwuf t'Amknej 'gty @pv'y gtf gp.'f cuu'Rqn'ugo kqk k@o'ó' i gtf g'f'lg'@nj gvkuej g'o' plej v'whiMqo r rzg'o k'xgtdcrgp'Cpvkrgp'dgvej t@m'dngkvd'Dcmgwg.'dgunko o vg' V{r gp'xqp'Uwo o hkm gp'wpf 'O wuknkf gqu'gpdvj tgp.'xqp'xgtdcrgp'Retcvgz'v'p' glpo cni'cdi guvj gp.'f gu'i gvej tlgdggpp'qf gt'i gur tqej gppp'Y qtvu'wpf 'ulpf 'f gp/ pquej 'cuu'r qn'ugo kqkuej g'Mqo r rzg'g'cw' whcuwp'OP'lej v'cmg'r qn'ugo kqkuej gp' Mqo o wplnevg'hcmgp'f go pcej 'lp'f gp'Wpvtuwej wpi udtgglej 'f gt'Rj kqni'k'p'lo' Cmi go glpgp'wpf 'f gt'Nlpi wukni'ko 'Ur gl kmgp'OP'kpuhgt'p'ku'glpg'Rqn'ugo kqk k' v@uhqtuej wpi 'l' w'gcdrtgtp.'f'lg'ulej 'lppgtj cid'f gt'ugo kqkuej gp'O wmgf kul kr nkp' f go 'Uqpf gthcmf gu'i nglej | gkki gp'Cwhtgvgpu'wpvtuej kcf rnej gt.'cdgt'r tkl' kr kmi' cuu'i nglej y gtwi 'dgi cpf gngt' glej gp'y kf o g'OP'qpxgtdcrg' glej gp'y gtf gp'lp'f'lg' ugt'plej v'xqp'glpgt.'y gpp'cwej 'uvcukuej 'hgi kko kgttgtgp.'hgi qj gptkuej gp'Y ctvg' cwu'dgttcej v'gOF'lg'lp'lj t'xgthqej v'gpg'I twpf Adgt' gwi wpi 'dgung' v'xlgmo gj t'f'ctlp.' f cuu'Dgf gwwpi 'wpf 'Uppj chki ngl'plej v'pw'lp'f gt'xgtdcrgp'Mqo o wplnevkp.' uqpf gtp'cwej 'lp'xlgngp'cpf gtpg' *o gpuej rnej gp+'Xgtj cngpuhqtto gp'| w'uwej gp' ulpf OJ kgtctej kulgtwpi gp'gtuej glpgp'cpi gulej w'f gu'hcmkuej gp'Xqtrkgi gpi'wpvt' uej kcf rnej gt' nqjo o wplnevkgt'O kxgn'ugmwpf @O'lp' nqpmgtv'xqtrkgi gpf gp'r qn' / ugo kqkuej gp'Ctghcmgp'rnei gp'Grjo gpgv'wpvtuej kcf rnej gt' glej gpi'ungo g'lp' Mqo dlpckvp'xqt'wpf 'qthgpdctgp'f qtv'lt' h'cevgvgtglej gu'ugo cpvq/r tci o cwuej gu' Rqvgp' kcf'OF'kgug'hcmkuej gp'Dgl Ai g' y kuej gp'f gp'Cwuf twemuhqtto gp'i kn'gu' w' dguej tlgdgp.'wo 'f'cpp'ur @gt'cw'lj 3/4 gtgp'Cduwcmkpgugdgpp'Cwuici gp' w't' g/ i gpugkki gp'Deglpnmuwpi 'xqp'Grjo gpgv'wpvtuej kcf rnej gt'ugo kqkuej gt'Rtqvg/ plpg' 'o cej gp' w'n'4ppgp'OF'kgu'xqtcwui gvej kcm' y kf 'f'lg'xqtrkgi gpf g'Ctdgk'gk' ppg'Adgti gqtf pggp'ugo kqkuej gp'Ucpcf r wpm'y @ngp.'y gpp'gu'f'lg'@nj gvkuej g+' Rqn'ugo kqk k@'l' w'dguej tlgdgp' i kn'lgf qej 'r dpi vqj gptkunkuej'cti wo gptkgtgp.'

uqdcnf "gu'wo 'f kg' Cpi gngi gpj gksgp' f gt' lpgvtrkpi wcn'##"cdnwhepf gp'©dgtugv wpi " i gj v' lpy khetp' f kgug' Xqti gj gpuy klug' rgi kko ketv' y gtf gp' nepp' wpf' y grej g' Uej nwuhqri gt wpi gp' f kgug' pcj gngi v' kv' gkpg' f gt' J cwr vici gp' f gt' xqtrkgi gpf gp' Ct/ dgk' xi r0Mcr 06-0'

kp' f gp' i gpcppv' f kul k rkp' gp' kv' ulej' "ugvu' l' w' xgti gi gpy @ki gp' " f cuu' f gt' ugo kqkuej g' " Drieny kpngr' f kg' " Mqpuv' gp' " kp' f gt' " Gthqtuej wpi " r qnf ugo kqkuej gt' Mqo o wplnevkp' f ctugm' wpf' " plej v' f gt' " rpi wlvkuej g' " xi r0Cduej p05060-0' y ct' y ktf " cvej " kp' f gt' " xqtrkgi gpf gp' " Ctdgk' cwui gnygv' l' py khetp' ulej' " Gtm' wpi uo q/ f gmg' cwu' f go " ur tcej y kuugpuej chwlej gp' " o' qf gt' " dguug' ur tcej ugo kqkuej gp' " o' Dg/ tglej " h' A' " glpg' cni go glpg' Rqn' ugo kqk k' @uhqtuej wpi " cni' h' wej v' d' ct' gty klug' h' i' p/ ppg' 0F kgug' y gtf gp' " cmgtf lpi u' r' f ki rlej " kp' f go " O c' E' " d' g' A' emulej ki v' " kp' f go " u' l' g' " l' j t' g' U' tcej ur g' l' k' n' i' d' l' wrgi gp' " lo ucpf g' ukpf. " f' 0j 0cwej " h' A' " c' p' f' g' t' g' " g' lej gpv' r gp' " I A' n' ki ngk' t' g' m' co ketgp' h' i' p' p' p' 0Xgt' l' lej v' v' y ktf " j ket' d' gy wuv' c' w' h' i' glpg' h' i' q' l' gpv' t' k' u' lej gp' " Drieny kpngr' " xi r0gdf 0: " f gt' " U' tcej g' r' go gpv' c' ni' " g' lej gp' " r' c' t' " g' z' e' g' n' g' p' e' g' " wpf' " f' co k' c' ni' " O qf g' m' h' A' " c' n' g' " c' p' f' g' t' gp' " g' lej gp' " c' w' h' i' c' u' n' 0' H' A' " f' gp' " j' g' q' t' g' k' u' e' j' gp' " \ vi cpi " l' w' t' Q' r' g' t' wpf' " N' k' d' t' g' w' q' A' d' g' t' u' g' v' wpi " y gtf gp' h' q' n' i' r' lej " l' t' g' h' A' j' t' g' p' f' g' D' g' l' g' lej / p' w' p' i' gp' " y' l' g' " S' O' w' u' k' n' i' U' gp' / N' l' p' i' w' u' k' n' i' w' p' f' " S' Q' r' g' t' p' i' p' i' w' u' k' n' i' " y' l' g' " u' l' g' " l' p' " C' p' n' g' i' / p' w' p' i' " c' p' f' l' g' " d' g' u' g' i' g' p' f' g' " S' D' k' f' r' p' i' w' u' k' n' i' " f' l' g' n' o' c' p' p' u' j' g' p' n' g' " g' v' c' n' 0' 4233-37 " wpf' " f' l' g' " j' g' t' c' w' h' d' u' e' j' y' q' t' g' p' g' " S' O' w' u' k' o' q' f' c' r' k' s' @u' r' k' p' i' w' u' k' n' i' " * M' g' o' o' l' U' z' e' m' i' 4233-37 " i' g' / r' t' @ v' y' g' t' f' gp' " h' i' p' p' v' e' p' " x' g' t' o' k' e' f' gp' 0I g' u' r' t' q' e' j' gp' " y' l' k' f' " j' k' e' t' " t' c' f' k' l' q' p' g' m' i' x' q' p' " f' g' t' " c' m' i' g' o' g' l' p' gp' " U' g' o' k' y' k' n' i' w' p' f' " l' o' " D' g' u' q' p' f' g' t' gp' " x' q' p' " f' g' t' " R' q' n' u' g' o' k' y' k' k' @u' h' q' t' u' e' j' wpi 0'

\ y gksgpu' t' g' u' e' j' g' l' p' v' g' u' l' f' c' t' A' d' g' t' " j' l' p' c' w' u' r' t' q' d' r' g' o' c' v' l' u' e' j' " y' g' p' p' " p' g' w' e' t' g' r' j' k' u' n' q' / i' k' u' e' j' g' C' p' u' @ g' l' y' g' r' e' j' g' f' l' g' r' q' n' u' g' o' k' y' k' u' e' j' g' M' q' o' o' w' p' l' n' e' v' k' p' " c' n' i' P' q' t' o' c' i' h' e' n' l' y' k' u' e' j' g' p' o' g' p' u' e' j' r' e' j' g' t' " l' p' g' t' c' m' k' q' p' " c' p' u' g' i' gp' " f' l' g' " d' k' u' j' g' t' k' i' gp' " G' t' i' g' d' p' k' u' e' j' " l' p' " f' gp' " G' l' p' / | g' n' u' g' o' k' y' k' n' g' p' | " 0' V' 0' c' i' i' t' g' u' u' k' f' k' u' n' g' f' k' e' t' gp' " l' p' f' go " u' l' g' l' j' t' g' p' " C' w' a' t' g' p' " X' g' t' n' A' l' wpi " f' g' t' " V' c' d' g' u' n' @ f' g' d' l' y' 0' l' p' " e' q' p' e' t' g' u' q' " f' l' g' " P' l' e' j' v' d' g' t' A' e' m' u' l' e' j' k' i' wpi " f' g' u' r' q' n' u' g' o' k' y' k' u' e' j' gp' " E' j' c' t' c' m' g' t' u' g' l' p' g' t' " l' g' f' gp' " M' q' o' o' w' p' l' n' e' v' k' p' " x' q' t' y' g' t' h' e' p' " " xi r0J qm' l' " 422; <5; ; <= U' e' j' p' g' k' f' g' t' l' U' z' e' m' i' 4233-32-0' 8 " V' c' u' @ j' r' e' j' " n' e' p' p' " f' l' g' " R' q' n' u' g' o' k' y' k' k' @u' h' q' t' u' e' j' wpi " c' d' g' t' " A' d' g' t' j' c' w' r' v' g' t' u' v' c' w' h' i' f' gp' " G' t' i' g' d' p' k' u' e' j' f' g' t' " G' l' p' | g' n' u' g' o' k' y' k' n' g' p' " c' w' h' d' c' w' g' p' 0F c' u' i' f' l' g' " D' g' i' t' A' p' f' g' t' " g' l' p' g' t' " Y' k' u' e' j' p' u' e' j' c' h' i' d' g' k' f' g' t' " G' c' d' r' i' g' t' wpi " f' g' t' u' g' n' d' gp' " S' f' gp' " I' g' i' g' p' u' c' p' f' " c' o' " r' i' g' d' u' e' j' p' " w' t' o' " f' j' qm' l' " 422; <5; ; <+ j' c' d' g' p' " y' l' k' f' " o' c' p' " l' j' p' g' p' " u' e' j' y' g' t' r' e' j' " x' q' t' y' g' t' h' e' p' " n' i' p' p' g' 0G d' g' p' u' y' g' p' k' i' " n' e' p' p' " o' c' p' " c' n' g' p' " R' j' k' u' n' q' i' gp' " w' p' f' " U' g' o' k' y' k' n' g' t' p' " x' q' t' u' e' j' t' g' d' g' p' " l' p' " u' @ v' l' e' j' gp' " W' p' g' t' u' e' j' wpi gp' " f' l' g' " c' n' i' go glpg' r' q' n' u' g' o' k' y' k' u' e' j' g' " P' c' w' t' " f' g' t' " M' q' o' / o' w' p' l' n' e' v' k' p' " o' k' l' " w' d' g' t' A' e' m' u' l' e' j' k' i' gp' 0' G' l' p' g' " R' q' n' u' g' o' k' y' k' k' @u' h' q' t' u' e' j' wpi " x' g' t' h' @ t' v'

37'' \ w' " M' k' i' n' i' c' o' " V' g' t' o' l' p' w' u' " S' D' k' f' r' p' i' w' u' k' n' i' " xi r0U' e' j' o' k' l' " " 4233-45-0' G' l' p' " @ p' r' e' j' g' u' Y' q' t' v' d' k' i' f' wpi u' x' g' t' h' e' j' t' g' p' " y' l' k' f' " A' d' t' k' i' g' p' u' " c' w' e' j' " r' w' p' n' w' g' n' i' l' p' " f' g' t' " r' i' g' t' c' w' y' i' k' u' e' j' p' u' e' j' c' h' i' r' e' j' gp' " H' q' t' / u' e' j' wpi " c' p' i' g' y' c' p' f' v' l' y' g' p' p' " d' u' r' y' 0' f' c' u' " G' o' d' r' g' o' " c' n' i' " S' d' k' f' r' i' g' t' c' t' k' u' e' j' g' " I' c' w' p' i' o' " 0' q' o' i' / I' t' A' / p' g' y' c' r' i' f' " 422; <3; ; <+ j' g' l' p' l' e' t' v' y' k' f' 0'

38'' G' l' p' k' i' gp' " C' w' a' t' g' p' " f' l' g' " f' l' g' u' e' j' " j' g' w' k' u' k' u' e' j' g' " X' g' t' n' A' l' wpi " o' q' p' l' e' t' v' j' c' d' g' p' " n' i' p' p' g' f' g' t' " i' r' e' j' e' j' g' " X' q' t' y' w' t' h' i' g' o' c' e' j' v' l' y' g' t' f' gp' " y' g' l' i' u' k' f' d' u' r' y' 0' d' g' k' f' g' t' " C' p' e' n' u' g' " x' q' p' " H' e' t' p' u' g' i' h' q' t' o' c' v' e' p' l' y' c' t' i' d' k' f' " w' p' f' " b' g' f' l' e' p' y' k' u' e' j' p' u' e' j' c' h' i' r' e' j' g' " G' n' g' p' p' l' u' e' j' l' p' v' i' t' l' e' t' gp' " g' l' p' g' " o' w' u' k' n' y' k' u' e' j' p' u' e' j' c' h' i' r' e' j' g' " C' p' c' / n' u' g' f' g' t' " c' m' w' u' k' u' e' j' gp' " C' p' v' e' k' g' " j' l' p' v' g' t' i' w' p' f' / " w' p' f' " H' i' r' o' o' w' u' k' n' g' p' " u' y' l' g' " l' p' i' n' g' u' " c' d' g' t' " g' d' g' p' u' q' " u' l' u' g' o' c' v' l' u' e' j' " c' w' u' n' c' o' o' g' t' p' 0'

cnuq' r' gt' f' ghpkakpggo' kpvtg' kul' r' nlp@. 'h@uv'cdgt' f' lg' w' Tgej' v'dgugj' gpf' g' f' kul' r' /
 nlp@'g'Xlgrcn'wpcci' gvcugv'Odgl' gp'gty' @' pvgp' l' ghj' tgp' i' gj' v'f' gt' Gthqtuej' gt' r' q' /
 n' ugo' kq'kuej' gt' Mjo' o' wplnkvqp' cuw' f' go' 'Y' gi' . 'y' gpp' gt' f' lg' xqp' Rtqui' *3; 94' 235' +
 dgdcej' v' gvp' O' gtno' crg' kpvtg' kul' r' nlp@' t' Hqtuej' wpi' 'cni' Ngki' gf' cpngp' uelkg' t' gk' /
 i' gpp' Ctdgk' j' gtcp' k' j' v' p@' n' j' f' lg' S' Gpwej' k' f' gpj' gk' f' gu' H' ci' gpuo' . 'f' cu' gk' gp' /
 njo' r' ngz' g' Tgrk' @' ko' o' gt' j' gtwpvt' l' w' dtgej' gp' dgugt' g' v' ku' u' uqy' k' f' lg' S' Dguej' gk' /
 f' wpi' 'kp' f' gt' Cp' w' qt' v' d' o'

Dklj gt'ukpf'f'lg'Ngkruwpi gp'wpf'f' glcj tgp'glpli gt'cmwmgmt'wpf'xqtgpi o rlej' rpi wkwuej' 'lpur kltgt'J gtcpi gj gpuy glugp'cp'f'cu'r qn'ugo kqkuej' g'I gdlrf'g'dg/ ur tqej'gp'y qtf'gp0' w'gti @| gp'ukpf'Gtngppvplung'cwu'f'lgugo 'Dgtglej' 'wo'f'lg'Gt/ i gdpkug'lgpgt'Hqtuej'wpi ul y gli g.'f'lg'lkuej' '@nj gvkuej' gp'Mqo o wplkuev'p'y kf o gp0' Uej rglej' 'xgto ci . 'lu'uej' tglkv'J guu'NÁwlej' '3; : 6-2; 3; h0'lp'Dgl wi 'cwu'f'lg'r q/ n'ugo kqkuej' g'Mqo o wplkuev'utg'Vj gcvgtu'Áem'šf'cu'@nj gvkuej' g'Mqpf'gpucv'|00' cvej' 'gtj gmgpf'gp'Cwuej' nÁE' w'i gdgp'Ádgt'wplxgtucrg'wpf' mwnwtgmg'Dgf'kpi wp/ i gp'o gpuej' rlej' gt'Xgtu'@f'ki wpi . 'f'lg'wpu'lp'kj tgt'wp'xgto kvngng'Qdugt'xcvkp' xlgnglej' v'xgtdqti gp'i gdrkgdgp'y @gpð0'Y gtng'cwu'f'go o nÁpurgtkuej' gp'Dgtglej' . 'f'lg'Ádgt'f'lg'O wungtj' chki ngk'o gpuej' rlej' gp'Xgtj' cngpu'j' kpcwtuglej' gp'wpf'f'co k' gtuv'f'cu'xqng'ugo cpvq/r tci o cwuej' g'Rq'vpl' krlxqp'hupmt'gvp' . glej' gp'dl y Of'gtgp' k'vgtci' kgt'gp' wci' g'hÁf'gtp. 'hpf' gp'lp'f'gt' o qf'gtgpg'wpf' u{ugo cwuej' 'ctdgksgp/ f'gp'Rqn'ugo kqk' k@uhqtuej' wpi 'glpg'xgti nglej' uy glug'o cti lpcrg'Dgcej' wpi 0'Gk' plki'g'f'gt'dgung' gpf'gp'Cpu@ g'i kn'gu'ko 'Hqni' gpf'gp'lp'kj tgt'T'gngxcp| hÁ'f'lg'xqt/ rlej' gpf'g'Wp'gtuwej' wpi 'xqt| wungmp0'

\ wp@j u'w'o wuu'cpi ghÄ t'v'y gtf gp. 'f cuu'f kg'u'ungo kuj /hwpmkqpcng'Nkpi w
kunkn'xqp'J cni'f c{. 'y grej g'f kg'y'j gqgkuej g'I twpf nci g'g'gplk gt' Ctdgkxgp' w'lp/
utwo gpvengp'Rqn'ugo kqk k@'f ctugm'x'u0q0: 'cwej 'Uwf kgp' w'Ur tcej mwpw'lp/
ur klgvt'j cv' gvy c'J cucpu'O qpqi tcrj kg'Npi wkanu 'ncpi wci g'cpf 'xgt dcn'Cr'x
*3; : : 40F kgug'j cv'cmgtf lpi u'dkuj gt'y gplk 'Cpnm'pi 'lp'f gt'o wako qf cni'f//d'j y 0'
Rqn'ugo kqk k@uhqtuej wpi 'i ghwpf gp0F ci gi gp'j cv'ulej 'f kg'Äpi gtg'x'f gwuej g+
Nkgtcwt'y kugpuej ch'wpf 'f kg'lj t'xgtr hnej v'g'O gf lgyy kugpuej ch'v'qn'ugo kqk
uej gp'Mqo r ngz gp'lp'gkgo 'i gpwlp'häpurgtkuej gp'Dgtglej 'i gy kf o gv'wpf hÄ'f kg/
ugp'Ucej xgtj cni'f gp'Hcej vgo kpwu'f gt'š kgto gf krck@ö'j grt@ v'xi n0' 0D0L0G0'
O Ängt'3; : 8=J gndk '3; : : 1422; =Y qni'3; : . '3; : . 422440F gt'Dgi tñh'dgl glej /
pgv'cdgt'plej v'cngkp'f kg'Mqr t@gp' wpvgtuej kgf rlej gt\ glej gp'lp'gkgo hÄpurgtk
uej gp'Ctghcm'x'uppf gtp'hwi lgtv'w0c0cwej 'cni'Ädgti gqtf pgvg'Dgl glej pwpj 'hÄ'
f kur ctvgug' O qo gpvg' ugo kqkuej gt' kpgtcmkqp.' gvy c' šf kg' uqi 0' škro kuj g'
Uej tgdly glug:=f kg'šO wukerukgt wpi 'f gt'Nkgtcwt:=f kg'šGnr j tcuku:=f kg'v'cpur q/
uklqp'f äctö'x'Tclgy un'f 422425+=f gp'O gf lgyy gej ugi'uqy kg'Dgl Ä g'gkpu'dg/
unk o v'gp'Mwpuy gtm'cwi'gk'cpf gtgu'w0g0b 0'xi n0Y qni'4224238; 40F gt'kpgt/
o gf krck@udgi tñh'wo hcuw'f co k'cwej 'Dgtglej g.'f kg'lp'f gt'xqtnegi gpf gp'Uwf kg'
ngkpgtrgkDgt'Äenulej x'i wpi 'hpf gp=wpf 'tqvf f go 'y kf o gv'cwej 'f kgug'ulej 'f go 'cm/
i go glpgp'šRtlp' kr.'f cu'f cu'Rj @qo gp'f gu'kpgto gf krcgp'uq'hcu kpgtgp'f'y gtf gp'
n0'x. p0@ rlej 'f go 'F teci' pcej 'I tgp' Ädgtuej tkswpi gp.' pcej 'i gi gpuekki gt'

Dgltvej wpi "wpf"J {dtkf kulet wpi "f gt" F kumtugō"gd f 0'6-0'5p vto gf kcrk@:#cnu"U{/ pqp{o | wo "j lgt'xgty gpf gvgp'Dgi tkhf gt'Rqn'ugo kqk k@/hpf g'v'Adgt'f lg'Nkgtc/ wty kuupuej ch'j lpcwu"y gkggt'Xgty gpf wpi "lp" f gt"O gf kepy kuupuej ch'xi rŋ Uej o kf v4233+ "f gt" f gwuej gp'wpf "htcpl 3/4kuej gp+Mwnwty kuupuej ch'xi rŋ Xcv vgt'4235+wpf "ur gl lgnicwej "f gt" f gwuej gp'wpf "kscnpgkuej gp+O wukny kuupuej ch' xi rŋ f lg'Dgkst@ g'lp'O gi ntgwgt'4238.'x0c0Tqucvq'4238-334'gv'f cuko +0Cwhf gp" Vgtō lpwu'p vto gf kcrk@:#wpf "f cu'b k/lj o 'dgl glej pgv'Mqpl gr v'y kf "lp" f gt"xqt/ rŋgi gpf gp'Ctdgk'lp'Mcr kgn5f'y lgt gt" | w'Äen' wno o gp'uglp0

Cwej "ko "mÄpungtkuej gp'Dgtglej "ulpf "VgzvDkrf /Xgtdlpf wpi gp"xqp"dgxqt/ | w'igo "f vgtguug'0'wpvgtuej v'y gtf gp" | 0D0f lg'xgtuej lgt gpgp'f vgtcmkpuyp glugp" xqp"Vgzvwpf "Dkrf "lp"glpgo "r qn'ugo kqkuej gp"Y gtm'xi rŋ | 0D0Uej o k/ IY gpl gni 4225+ "f lg'Tqng'xqp"Y 3/4vtp'lp'I go @f gp" *Dwagt'3; 8; B; ; 4+dl y 0xqp'xgt dcrp" Rctcvzvgp" | w'I go @f gp" *J qhpi gt IXgpvqr"4226."J cwuepf qth'4233+uqy lg'f lg" F kur qukkqp"xqp"l gf lej vep" | w'gkpgō "Dkrf "lp" f gt"s xkugmep'Rqgulgō"Cf rgt IGo uv' 3; : : +qf gt'ur gl kngt'ko "Go drgo "xi rŋ O qqi /I tÄpy crf "422: +0O k'Cduwcpf "f lg" dngkdvgug"l cwppi "ku'f cdgk'f gt"Ego le."f go "xkng"O qpqi tcr j kpg³⁹"wpf "Cwh/ u@ g³: "i gy kf o gv'upf."f lg"xqtpgi o rlej "f guugp'ugo kqkuej g'Mqo r rnz k@/cm' gp/ wketgp"wpf "f go "Y gej ugrktj @pku'f gt" | glej gp"pcej i gj gp0Y @ tgpf "Ego leu" gpy gf gt'pw'f go "Vj go gpnqo r rnz "f gt"SI gdtcwej udkf vgzvgo" *f kuej gtni3; ; 5+ | w'gy kugp"qf gt" cdgt"tgk" cni's gli gpv@f ki g" mÄpungtkuej g"Cwuf twemhqtō o" *Utqdgri'3; ; 5<5; 6+gtcej vgv'y gtf gp."hcuugp'y k'Ego leu'cni'glpg'Mqo o wpkne v uqtg'cwh "f lg"uqy qj n'lpustwo gpvgmep'cni'cwej "@nj gkuej gp" | kngv wpi gp"gpv ur tgej gp'happ0Ugmepy glug'y kf "cdgt" f lg'cwh'wpvgtuej lgt rlej g'ugo kqkuej g'Tgu/ uqtwegp"tgmttletgp g"Y gtdwpi "wpvt" f go "Cwur lekwo "f gu"£ uy gkuej gp"xi rŋ Mng r hgt lncpf dgeni3; ; 3+dggtcej vgtGlp gp'Dgkci | w'Rqn'ugo kqk k@/f ki kcrgt" Mxpuv gtnj"j cv'wpi@i u'cwej "J wgo gt" *4236+ "xqti gni 0/Xqp'uqnej gp'wpf "y gk/ vgtgp"Uw'lep."y grej g'f lg" | glej gpr nwtcrk@/wpf "/lpvgtcmkqp"lp"Y gtnp'wpf "I cv wpi gp"@nj gkuej gp"Ugmepy gtu'dguej tgdgp."i gj gp"glpki g'hÄ "f lg"xqtrŋgi gpf g" Ctdgk'y lej ki g'kō r wng'cwu0F cdgk'ku' | w'dgcej vep."f cu'glpki g'guugpl kng'Cwu/ uci gp" | w'Rqn'ugo kqk k@/xqp'Mxpuv gtnp'lcj tj wpf gtg'cn'ulpf "wpf "f cu'f cj gt" o qf gtpg'U' ugo cvknp'lp'j qj go "O cĖg'f cxqp'f tqhskletgp'häppgp."f lg'I guej lej vgt' kj tgu'I gi gpucpf gu" | w'tgnuputwgt gp0F lg'T ghgzkqp'Adgt'f cu'dgt gku'gty @ pvg" Go drgo ."f cu'Vj gcvt."f lg'Or gt."f cu'Mxpurkf ."f cu'Ego le."f gp'Hko "wpf "y gkgtg" r qn'ugo kqkuej g'Mqo o wpkne uqtvgp'xgtdwej v'glpg'hcpi g'Vtcf kkp."f lg'lpudguq/ f gtg'f qtvxqp'f vgtguug'ku'y q'f cu'Xgtj @pku'glpgu'dguko o vep'Mxpuv gtnu'o k' f gp" | gki gp3/4kuej gp"@nj gkuej gp"P qto gp'ko "Xqtf gti twpf "hvj 0'

F cu'Vj gcvt"wpf "lp"xlgnglej v'pcej "u@ngtgo "O cĖg'f lg'Or gt"r qvqp' lgt gp" f lg'lgf go "hno o wpkne vxgp" Gtgi plu'lpj @gpv'Rqn'ugo kqk k@/wpf "gtj gdgp'ulg"

39" Xi rŋ Mclh"3; 9: + "Y kpgi 3/4gt"3; 9; + "I tÄpy crf "4222+0

3: "" Xi rŋ Qqo gp"3; 97+ "Mng r hgt"3; 99+ "Ur knpgt"3; ; 2+ "Utqdgri"3; ; 5+ "Egnvkl"4222+ " Uej Äy gt"4224+ "Qrr qti gt"4232+0

glpf gwki | wo 'f qo kplgt gpf gp'māpurgtkuej gp'I gucnwpi ur tlp| k 0HĀ'f'lg'xqtrk/ i gpf gp'CwuhĀj twpi gp.'f'lg'ulej 'f'gt'@nj gvkuej gp'Rqn'ugo kqk k@'lo 'Cmi go glpgp" wpf 'f'gt'Qr gt'lo 'Ur gl kngp'y k' o gp.'lupf 'cwu'f'kgugo 'I twpf 'cwej 'glpli g'Uwf kēp" f'gt'Cphcpi 'f'gu'420Lcj tj wpf gtu'lp'F gwuej rēpf 'gpwucpf gpgp'wpf 'j' gwg'g'cdhgt/ vgp"Vj gcvety kuugpuej ch'xqp"j' gtcwutci gpf gt'Dgf gwwpi 0'Ug'xgt dwej v' o k'f'gp" Uej thngp'fpi ctf gpu*3; 53 B; 87.3; 7: B; 87+ 'Rhngtu'*3; 99 f34223+ 'wpf 'f'gp'xlg/ ngp'Dgkt@ gp'Huej gt/Nlej vgu'x 0D03; : 3."3; ; 6."4234+ 'wpf 'J' guu/NĀwlej u'w0w0" i gy lej vki g'Ugmwpi pcj o gp' | wt'Rqn'ugo kqk k@'f'gt'DĀj pgpmwpu0F'lg'Vj gcvgt/ r tczku'y kf 'j' kgt'cwhi ghcuu'šcni'glp'U{ ugo 'f'gt'Dgf gwwpi ur tqf wmkqpō'Huej gt/ Nlej v'3; ; 2<49+ 'y qdgk'glp'dguqpf gt'gt'Hqmw'cwh'f'lg'Ukppf ko gpukqpgp'f'gt'lpf k' xkf wngp'CwuhĀj twpi "k'o "I gi gpucv' | wt'xqtj gtdguko o vgp'f'pūl gplgtwpi +h@n' wpf "uqo k'f'cu'tgk xqmg' wuco o gpur kgn'f'gt' | gkej gp'lp'kj tēg'Rgthto cpl 'dl y 0' Y gtnmwcrukētwpi "dgrgewj v'v'y kf 0'Glpgp"o 0G0y gtvxqmgp'Dgkctci 'hkp'g'v'f'lg" yj gcvgtqtlēp'vgt'v'Rqn'ugo kqk k@'hqtuej wpi 'lp'glpli gp'Uej thngp'xqp'J' guu/NĀ/ vlej "xi n03; : 4c.3; : 4d.3; : 6+ 'f'gt'ulej 'f'gt'I gvej lej v'wpf 'U{ ugo ckn'f'qn'ugo k' qkuej gt"Uppnūpukwkwq"ko "Wō i cpi "o k'f'go "šO gf kwo ō" Vj gcvgt' cppko o v' *3; : 6+0C wh'f'gp'f' twpf nēi gpf gp'CwuhĀj twpi gp'Rhngtu"*3; 99 f34223-4pudgu0466 4; +cwhdewgpf .hūpl gr wcrkukētv'gt'f'cu'F tco c'lp'ugkpgt'f' tci o c'vkuej gp'Glpdgwwpi cni'šo wnko gf kēngp'dl y 0'r qn'ugpuvngp"Mqo o wpkncwqpur tq| gĒš"*3; : 6-; 3; +0 Gu'ku'f'cdgk' | w'vpgtutgkej gp.'f'cuu'cwej "ko "y gcvcrkuej gp'Mqpvz'g'vkej g'wpf j' gwg'ko o gt'p'qej 'y lej vki g'y ggtgkuej g'@dgtnēi wpi gp' | wo ' wuco o gpj cpi 'wpf | wt'F wēj f' tlpī wpi 'ugo kqkuej gt'T guuqwtēgp'gzkukētp. f'lg'dgt'gku'glpli g'j' wpf gtv Lcj tēg'cn'ulpf .lp'kj tēg'Cwuici gntch'cdgt'hngkpgtrgk'GlpdwĒgp'gt'hej tēg'j' cdgp0Glp I twpf yj ggtgo .f'cu'cwej 'lp'f'gt'xqtrkēi gpf gp'Ctdgk'f'kuwkwētv'y kf .ku'f'cdgk' 0D0 f'cu'f'gt'Uppnūpukwkwq"ko "Vj gcvgt'wpf 'f'gt'ŠUpp/ : 'wpf "ŠXgtugv gpgukpj gkēp÷ *xi n0Cduēj p050704'wpf '6004+0

Xqp'I gp'xkngp'r qn'ugo kqkuej gp'I cwwpi gp.'f'lg'O wukn'wpf 'Ur tcej g'*wpf" y qo ¾ nēj 'glpg'f'pūl gplgtwpi +wō hcuugp'wpf 'f'cj gt'f'cu'f'p'vgt'guug'f'gt'Rqn'ugo kq/ vki k@'hqtuej wpi 'y gēngp.'y'lg'gy c'f'lg'O guug.'f'cu'Qtcvqtiko .f'cu'Xqmurkēf' "xi n0' | 0D0G0Uglpēgt'3; : : +f'cu'Mxpuvūgf' "xi n0' 0D0Mkco "4236+ 'wpf 'lp'Āpi gt'gt' | gkv f'gt'O wuknxk' gqēnr "xi n0' Lqu'v'g'c'f'04232+ 'y kf "ko "Hqri gpf gp'f'lg'Qr gt'p@ gt dgvej tēgdgp0'cdgt'f'kgug'Mqo o wpkncwqt'v'wpf 'ur gl kēni' | w'kj tgo "r qn'ugo kqk uej gp'Ej ctcmtēg' nēi v'glpg'wo hēpi tglej g'Cwuy c'j n'cp'Dgkt@ gp'xqt'"hĀ" glpgp @dgtdēnēixi n0w0c0T w' qnr j "4237+0f'f'lg'xqtrkēi gpf g'Ctdgk'j' c'v'cwhi twpf 'kj tēu r tko @'ugo kqkuej /vcpurcqnri kēj gp'f'p'vgt'guugu'pw'glp'Dtwej vgn'f'gt'lp'f'gp'ec0 xltēg'Lcj tj wpf gtv'p'ugk'f'go 'Gp'vngj gp'f'gt'Qr gt' | wuco o gpi gnuqo o gpgp'qr gtp/ @nj gvkuej gp'Vj ggtgo g'Glpī cpi 'i ghwpf gp0Glp'g'f'gt'y lej vki uēgp'Uc'v'kpgp'lp'f'gt' Qr gtp'y ggt'lg'ku'f'cdgk'f'lg'cwej "hĀ'f'lg'cni go glpg'Rqn'ugo kqk k@'hqtuej wpi Tgrxcp| 'xgt dwej gpf g'F'kuwkwq'wo 'f'cu'š' guco wmpuy gtnē'dl y 0šMxpuvy gtm f'gt' | wnwphw0' w'f'kgut'j' cv' | y ct'Tlej ctf "Y ci pgt'O kwg'f'gu'3; 0'Lcj tj wpf gtvu o g'j' tētg'o qpwo gpvcēg'wpf "cwej "mgkpgtg'Rtqi tco o uēj thngp'dgki gvtci gp.'kj tg Wut rĀpi g'hkp'g'v'kēg'cdgt'dgt'gku'ko 'htĀj gp'3; 0'Lcj tj wpf gtv'wpf 'i gtcf'g'cwej 'ko

Wó hgrf "wɸf "Y kngp" f gu" pcej hqni gɸf "i gy Átf ki vɸp" Mqo r qɸkɸvɸp" E0Y 0I nwen0
Cwñ'uglɸp" wɸf "Ecñ cdi ki Rtlqgm" f gt "fɸvgi tcvlqɸp" f gt "MÁpuvɸp" f gt "Qr gt" y kf "lɸ"
f lɸugt "Ctdgk" glɸp "dguɸpɸf gt gt" Hqmwi"i gngi v"xi n0Mcr 07+0'

\ wɸvɸ v'ulɸf "glɸki g" gɸ gt "vgej pluej g. 'cdgt' gɸvɸej glɸ gɸf g' Cɸnɸgi gɸf gt "cni g/
o glɸpɸp" Rqn' ugo kqk k@uhqtuej wpi | wɸgpppɸp0F cu'gtuvg'dgugv v'f ctkp. 'i ggki pɸvɸ"
Vtɸpuntkr vlqɸuxgthɸj tɸp" | wó \ y geng" f gt "Dguej tɸkdwpi "r qñ' ugo kqkuej gt "I g/
dkf g" | wɸgtctdgkɸp0F lɸug' Hci g' y kf "dgtgku" lɸp' f gt "3; : 2gt' Lcj tɸp' cwui gɸ gɸf 'xqp"
Vj gcvɸthqtuej wpi "wɸf 'I gur t@ej urkpi wkuñli gugm" xi n0J guu/ NÁwlej '3; : 4c+ 'dg/
uej @ñki v'cdgt' lo o gt 'pɸej 'glɸki g' \ y gki g' f gt 'cmwngmp" O wñko qf cñk@uhqtuej wpi "
xi n0Vj kdcwn/ 4222= Dcvgo cp" gv' cñ04226= Dcrf t { IVj kdcwn/ 4228= Dcrf t { "4229=
Hgy kw' gv' cñ0422; = Uej pɸkf gt Uv' emi4233<4: H00Glp' y lej vñ gu' Gti gdpñu' j kɸdgk'
ku' f cuu' Vtɸpuntkr vlqɸpɸp' plgo cñu' f cu' r qñ' ugo kqkuej g' I gɸkf g' lɸp' ugkɸgt' I cpj j gk'
gthcuɸp' hñpɸpɸp" wɸf 'I cuu' fɸhqt o cvlqɸuxgtwug' lo "Vtɸpuntkr vlqɸur tqj guñ' o gɸj q/
f qñi luej "wɸwo i @pi ñej 'y lɸ' cwej 'pɸqy gɸf ki 'ulɸf "xi n0gdf 03; +00 wdɸpi c" 422; +"
wɸf "J kxqɸpɸp IVkswr" 4232+ j cdɸp' ulej "f gt 'Hci g' pcej "f gt 'F ctuvgmɸpi "r qñ' ug/
o kqkuej gt "Mqo r rɸz g' lɸp' glɸpgo "i gɸwkp' vɸcpur' vñqñi luej gɸp' Mqɸvɸz v'cpi gɸqo o gɸ0
Xqp' T gɸxcpj | kuñhÁ f lɸ' Cpcñ' ug' f gt 'Ur tcej i tɸp| gɸp' Ádgtuej tɸgkɸp gɸp' r qñ' ugo k'
qkuej gɸp' Mqo o wɸkñv' vlqɸp. 'qd' lɸp' f gt 'F ctuvgmɸpi "pw' f gt \ lɸñ' qf gt 'cwej "f gt 'Cwu/
i cpi ugz v'gtuej glɸpɸp' uqñ0Ur tcej ñej g' Vtɸpuhgt r tqj guug' hñpɸpɸp' pcvÁñlej "pw' lo "
rɸv' vñ gɸcɸpɸp" Hññ' u' ugo cvkuej "cpcñ' ulgt v' y gtf gɸp. "y @ tɸp' f lɸ' gt uñi gɸcɸpɸp"
Nñwpi "glɸp' g' xwñ0Ádgtulej vñlej g' g' Vtɸpuhgt r tqj guug' cpcñ' ug' gto 34 ñej v"xi n0J k/
xqɸpɸp IVkswr" 4232<5+0'

HÁ "lɸp' f gt \ gk' cñrcwɸpɸf g' d| y 0' ulej "xgt @f gtpf g" \ glej gɸuñ wñwɸp" j cv'
ulej "f lɸ' Mqɸxɸp' vlqɸp" glɸpɸt "cdgmɸtkuej gɸp' F ctuvgmɸpi "o k' glɸpi gdcwgt \ gkcej ug"
wɸf "Ur cñgɸp' hÁ "lɸf gɸp \ glej gɸv' r "gvcñlgt v" xi n0| 0D0f lɸ' xqp" Hg { "gv' cñ03; : 4"
xqti guej rci gɸg" š Vlo g' Ugñlgu" P qvcvlqɸp0+0' Glɸp" uqrej g" vcdgmɸtkuej g" P qvcvlqɸp"
y kf "cmwgmñ| 0D0cwej "lo "Mqɸvɸz v' f gt "Hkñ cpcñ' ug" xi n0| 0D0Hcwñwlej "4224"

54235<9469; +g' ro r hñj nɸp0F lɸ' Y cñ n' f gu' glɸpɸp' qf gt "cpf gt gɸp' Vtɸpuntkr vlqɸuxgt/
hɸj tɸpu' ku' cdj @pi ki "xqo "lgy gku' xqñkɸi gɸf gɸp' r qñ' ugo kqkuej gɸp' Ctvgñm' wɸf "
f gt "i gy Ápuej vɸp' I gɸcwki nɸk' lɸp' f gt 'F ctuvgmɸpi "wɸf 'Cpcñ' ug' f gt | wñu' { pɸj tqpk'
ulgt gɸf gɸp' ugo kqkuej gɸp' Mqo o wɸkñv' cpv' gñg0Glɸp' hñkñ y kuugpuej chwlej g' Uwñ lɸg"
o ci "ulej "dur y 0' lɸp' f gt "Ur cñgñ" | wñ "O wukñ' wɸf "f gt "I gñ @uej gñgñmɸp' ulej gt "o k'
y gɸki gɸp" Y 34vɸp' dɸj gñgñp. "f lɸg" o wukñy kuugpuej chwlej "hwpf lɸt v' g' Cpcñ' ug' glɸpɸt"
Qr gɸtr ctv' kswñ "f ci gɸi gɸp' ku' cwñ' glɸp" ññtkuej g+P qvɸpɸcwui cdg' 6" | wñ lɸf guñ' glɸpɸp"
Mñxkgtcwñ wñ. "lo "dgugp' Hññ' cdgt' glɸp' f gñkñlgt v' g' Rctv' kswñ "6" cpi gy lɸugp' wɸf "
wñWñcwej "cwñ' ugr ctv' gñ' Cwñ lq' / d| y 0' Hkñ o cvgtkññ | wñ glɸpɸt' glɸp| gɸpɸp' CwñhÁj /
twpi 0' lɸp' lɸf go "Hññ' tqhñkgt gɸp' f lɸg' Cpcñ' ug' r qñ' ugo kqkuej gt "Mqo o wɸkñv' g' wɸf "
f gt gɸp" | lɸgmñwñwñmɸp' Vtɸpuhgtu' xqp" eqo r wgti guñ' vñ vñt "Vgej plmñ" dur y 0' glɸpɸt"
pɸej " | wñuñp| kñ lɸt gɸf gɸp' Uqhy ctg. "f lɸg' lɸp' f gt "Nci g' kuñ. Dñf / wɸf "P qvɸp o cvgtkññ"
O wukññ d| y 0' Uqwpf gñgo gɸvɸ. "i guej tɸgdgɸpɸp" wɸf lqf gt "i gur tqej gɸpɸp' Vgz v' u' p/
ej tqp' cdur lɸgñp" wɸf "o k' Vci u' uqy lɸg' Mqo o gɸvctgɸp' xgtuej gɸp" | wññpɸpɸp0O cp/
i gɸp' g' Eqo r wgtñgppv' pkuug. "Eqñ { tñ j v' Glɸpuej t @ñwpi gɸp' wɸf "y qo 34 ñej "j qj g

Cpuej chhwi unuvgp"nāppgp"fcdgk'vpĀdgt y kpf dctg"J Āf gp"hĀ"fgp"Gthqtuej gt" r qn'ugo kqkuej gt'Mqo r rēzg'f ctuvgmp0'

Glp'y gkgt gu'cwh'f gt'Hci g'f gt'Cddkf wpi uo gij qj g'cwhdcwgp'f gu'Cprki gp" dgungj vlp'f gt'Uco o nwi "wpf'f gt'O ¾ rēj ngk' wo 'ŠO kłpi :-xqp'i tqĒgp'O gpi gp" cp'r qn'ugo kqkuej gp'Mqo o wplnevgp"wpf'f gtgp" wuco o gpungmwi" | w'naqj @gp/ vgp"wpf"v0W0¾4hgpviej" | w' @pi rēj gp"Mttr qtc"*xi r0' | 0D0Dcgo cp"gv'cr0'4226." Mr r'gv'cr0'422; +0Glp'uqrej gu'Wpvgthcpi gp'o Āung'cdgt'y kpf gtwo 'cwh'glp'gt'U{ u/ vgo ckn'f gt't qn'ugo kqkuej gp'Mqo o wplnevgp'cwhdcwgp.'f lg'lp'Cprj pwp' 'cp'f lg' Vgzvki wkn'f gt'xgti cpi gpgp'Lej t| gj pgv' | 0D0Mqo o wplnevgp'r gp'wpf'Mqo o w plnevgp'wpvgtuej gk'gv'wpf' | wkp'cpf gt'lp'Dg' kēj wpi 'ugv' v0Glp'g'uqrej g'U{ ung/ o ckn'kēj v'cngt'f kpi u'dkuj gt'p'qej 'plej v'xqt0'

Ā- o
h

Plej v'pw'hĀ'f lg'Ugo kqk'gp+"f lg'Npi wkn'f'wpf'f lg'Ukhtuej wpi 'ulpf'fqtvi g/ uej tkwpgp"Gtngppvpluug"cw'h'f go "I gdlgv'f gt"Rqn'ugo kqk' k@'i gy kppdtkpi gpf." uqpf gtp'gu'r tqhsktgp"xqp'kj pgp'cwej 'f lg'Mmwty kuugpuej chgp.'f lg'napvcukxg" Npi wkn'f'wpf'f lg'Vtcpuvgv'qni kē0'k'pudguqpf gtg'f lg'Ngv' v' gpcppv.'f lg'dgnepv' rēj 'plej v'cwh'glp'tglp'hpi wkn'uej gu'Rctcf ki o c'tgf w' kētv'y gtf gp'f cth'xi r0'Ugxtg" 4232+"j cv'f lg'Tgrgxcpl" hwpf kēv'gt"Cwuici gp"Ādgt'f lg'Rtqf wmkqp."Xgto kwnpi" wpf'Tgl gr v'kqp'r qn'ugo kqkuej gt'Mqo o wplnevg'hĀ'f lg'Vj gqtlgd'f wpi "wpf'f lg' Vtcpuvgv'puf k'cmk'gtneppv0' gk' rēj" | w'Gthqtuej wpi 'xqp'Rqn'ugo kqk' k@'ko" o qpqrkpi wengp'Mqpgzv'gp'f gem'cnuq'cwej 'f lg'©dgtugv' wpi uy kuugpuej ch'f lgugu" Wpvgtuej wpi ugrf'hĀ'ulej '*xi r0'Vj qo g'422: d4234<6: +; +y qdgklug'lp'i gy qj p/ vt"Y glug'kj tgp'F kmwtu'f wēj 'f lg'Gtngppvpluug"cwu'cpf gtgp'F k' l' r kpgp'dgtgk' ej gtv'gthc'j twpi ui go @Ē'cdgt'ko "I gi gp| w' 'y gpi 'Tgl gr v'kqp'cwĒgtj cnd'f gt'gk' g/ pgp'f k' l' r kpgp'I tgp| gp'gth'v' t0P cēj f go 'ko o gt'y kēf gt'f lg'*r qvgp| kēng+Rq/ n'ugo kqk' k@'glp'gt'lgf gp'Mqo o wplnevgp'lpu' gpv'wo 'f gt'Mqo o wplnevgpuy k/ ugpuej chgp'tĀem'v'y kēf 'cwej 'lp'f gt'Vtcpuvgv'qni kē'f lg'Gctdgk'wpi 'glp'gu'napuka/ vgp'gp'wpf' h'k'uwpi u'k' ki gp'Wpvgtuej wpi ucr r cteu' | w'Dguej tgdwpi 'lpvgtmwv' tgmgt'Mqo o wplnevgp'o k'wgn'r qn'ugo kqkuej gt'Mqo r rēzg"o k'glp'gt'i gy kuugp" Ftkpi rēj ngk'i ghqt'f gtv'xi r0' | 0D0Vj qo g'4227<5>4228<349h00F kē'xqtrkēj gpf g" Ctdgk'xgtugj v'leij 'cni'glp'pgvgt'Dgktci" | w'f go 'j kē'wo tkuugpp'Hqtuej wpi udg/ tglej.'f gt'r wpmwgm'cni'šo wko gf k'v'cpuvgv'qni'uwf'k'g'Wt {ej '4222<629+>'ko" Hqri gpf gp'lgf qej 'cni'v'cpuvgv'qni'kē'v'kē'v'g'Rqn'ugo kqk' k@'u'ltuej wpi 'dg' glej / pgv'y kēf'wpf'f go 'ulej 'glpi g'Vtcpuvgv'qni gp'dgtgk'u'i gy k'f o gv'j cdegp0'

Kp'kj tgt'gtugp'Gvdrigtwpi ur j cug"*cd'f gp"3; 82gt'Lej tgp+>'k'w'gu'f cu'gtug" Cprki gp"fgt"©dgtugv' wpi uy kuugpuej ch'v'f gp'Mētp'kj tgu'Wpvgtuej wpi ugrf'gu" wpf'kj tgp'Dguej tgdwpi ucpur tēj "h'gu' wrgi gp0F go "Vtcpuht' r qn'ugo kqkuej gt" I gdlkf g"lp" glp'g" | kēmwmt"ko "Cmi go glp'gp"wpf'f go "Nldt'gwq'Ādgtugv' gp"ko"

2 Forschungsstand

Besonderen wird sich deswegen noch nicht in umfassenden und eigenständigen Studien gewidmet, da sie gewissermaßen als Randbereiche translatorischer Praxis gelten. Vereinzelt wird dieses Phänomen aber in einigen bekannten Referenzwerken dieser frühen übersetzungswissenschaftlichen Phase in Form kürzerer Abschnitte und längerer Fußnoten angeschnitten (z. B. bei Nida 1964: 177). Eine erste Sensibilisierung für die besonderen Anforderungen beim Transfer polysemiotischer Kommunikate in eine Zielkultur beginnt in der modernen sowie deskriptiven Translationswissenschaft Anfang der 1970er Jahre mit Reiß' Vorhaben einer übersetzungsrelevanten Texttypologie (vgl. Kaindl 2013: 260).¹⁹ Dem Bühlerschen *Organon*-Modell folgend, unterscheidet Reiß den informativen (entspricht der Darstellungsfunktion der Sprache), den expressiven (Ausdrucksfunktion) sowie den appellativen – bzw. später: operativen – (Appellfunktion) Texttyp und fügt dieser Trias mit den sog. „audio-medialen“ (1971: 34) bzw. später „multimedialen“ (vgl. Reiß/Vermeer 1984/²1991: 211) Texten einen vierten Typ hinzu. Ebendieser umfasst nach Reiß' späterer Studie einerseits Texte für Ansprachen und Vorträge, für Rundfunk- und Fernsehsendungen, Filme und Dramen, andererseits aber auch Texte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, Comicstrips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Bühnenwerke etc.) das vollständige Informationsangebot konstituieren (vgl. ebd.). Dabei überlagert dieser vierte Texttyp gewissermaßen „die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multi-medialen Texttyps auftreten“ (Reiß/Vermeer 1984/²1991: 211).²⁰ Der für die translationswissenschaftliche Forschung relevante Schritt in Reiß' Studien besteht darin, jedem dieser Texttypen eine prototypische Übersetzungsmethode zuzuordnen, wobei aber die Ausführungen zum ohnehin nur der Vollständigkeit halber erwähnten und daher stiefmütterlich behandelten multimedialen Texttyp eher „allgemein und vage“ (Kaindl 1995: 69; vgl. Thome 2005: 4) ausfallen. Dennoch bezeichnet Kaindl Reiß' Vorwagen auf dem Gebiet polysemiotischer Kommunikation und dem translatorischen Umgang mit ihr als „Pionierarbeit“ (Kaindl 1995: 69).

Als der eigentliche Startschuss für die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung können aber die explizit zeichentheoretisch fundierten Beobachtungen Spillers gelten, der die Übersetzung „semiotisch komplexer Texte“ (1980: 74) in der Translatologie als vernachlässigt ansieht und daher einen Bedarf an „beträchtliche[n] Forschungsanstrengungen“ (ebd.: 79) auf diesem Gebiet anmeldet. Trotz seiner Kritik an Reiß' Texttypologie hält er fest:

19 Kritik erfuhr Reiß dabei von Cartagena (1995: 254) und Albrecht (2005/²2013: 260) aufgrund der Gleichsetzung der Bühlerschen Ausdrucksfunktion mit poetischen Texten.

20 Zu dieser Aussage gelangt Reiß erst nach der Kritik, die ihr dahingehend Inkonsistenz nachwies, dass sie funktionale (die Sprachfunktionen Bühlers) und strukturelle (Menge der beteiligten semiotischen Systeme) Kriterien zur Beschreibung der vier zunächst als gleichberechtigt erachteten Texttypen heranzog (vgl. Kaindl 1995: 70).

2.2 Stand der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung

Dennoch enthalten diese [sc. Reiß'] Erwägungen aus der Übersetzungspraxis die richtige und wertvolle Erkenntnis, daß bei der Übersetzung unter Umständen non-verbale Elemente berücksichtigt werden müssen und daß eine spezifische Medienorientiertheit eines Textes dominant die Wahl der Übersetzungsmethode bestimmen kann. (Spillner 1980: 76)

In seinem Beitrag widmet sich Spillner einigen Beispielen der gemeinsamen Sinnkonstitution durch Bild und Text in Comics und untersucht Sinnverschiebungen und Inkongruenzen, wie sie sich aus der Textübersetzung bei völliger Beibehaltung des Bildmaterials ergeben können. Publiziert wurde Spillners Artikel in einem von Wilss herausgegebenen Sammelband, der erstmals in einer solch geschlossenen Form den Facetten der Interrelation zwischen *Semiotik und Übersetzen* (1980) nachgeht.

Die Erkenntnis, dass auch die Translatologie wie andere Wissenschaften einen großen Nutzen aus der Fundierung in der Semiotik ziehen kann, ist in der Tat eine der ersten Voraussetzungen für die Untersuchung polysemiotischer Kommunikate und deren Transfer über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg. Apel (1983: 16–18) ahnt bereits den Nutzen einer Fundierung der Translationswissenschaft in der Semiotik voraus. Für P. Schmitt (2002: 192) ist die Semiotik sogar als „Mutterdisziplin der Translatologie“ anzusehen. Wichtige Beiträge zum Nutzen der Semiotik für die Übersetzungswissenschaft liefern nach Wilss auch Gollée (1994, 2004), Eco (2003), Siever (2010: 261ff.) und Černý (2012, 2013).²¹ Neuere übersetzungssemiotische Ansätze mit durchaus systematisierender Ambition legen Nergaard (2000), Gerzymisch-Arbogast (2005) und Gottlieb (2005) vor. Umgekehrt stellt nach dem Urteil Vollis die Übersetzung die „vielleicht wichtigste und entscheidendste Frage“ (2000/2002: 71) der zeitgenössischen Semiotik dar. Gemeint sind alle drei Arten des Übersetzens, die Jakobson in seinem vielzitierten Aufsatz „On linguistic aspects of translation“ (1959/1974) synoptisch beschrieben und als semiotische Prozesse charakterisiert hat: das *intra*linguale, *inter*linguale und *intersemiotische* Übersetzen.²² Nach Thome (2012: 192) lohnt eine semiotische Ausrichtung in der Translatologie besonders dort, wo beim Transferprozess auch nonverbale Strukturen involviert sind und u. U. der Veränderung bedürfen.

21 Für eine detailliertere Darstellung des Forschungsstandes einer semiotischen Translatologie vgl. Gollée (1994: 16–26) und Thome (2012: 181).

22 Auch intersemiotische Umwandlungsprozesse können metaphorisch als ‚Übersetzung‘ aufgefasst und mit dem Analyseinstrumentarium der Translatologie beschrieben werden. Solche Transferprozesse bilden konventionellerweise nicht den (alleinigen) Gegenstand der Translationstheorie, und die Translationsdidaktik kann nicht das Instrumentarium zur Ausbildung der Urheber solcher intersemiotischer ‚Translate‘ zur Verfügung stellen. Sehr wohl kann aber die Theorie des intersemiotischen Übersetzens ein neues Licht auf das herkömmliche Übersetzen werfen. Die sicher lohnenswerte und noch zu leistende konsistente Beschreibung des Phänomens ‚intersemiotischen Übersetzung‘ ist nicht Ziel der vorliegenden Arbeit (für einige Ansätze auf diesem Gebiet vgl. u. a. Agnetta 2018b).

2 Forschungsstand

In ihrer Theorie des translatorischen Handelns postuliert Holz-Mänttari (1984: 54), dass es bei der Translation „immer auch alle anderen kulturspezifisch möglichen und nötigen Realisationsmedien zu berücksichtigen“ gilt. Sie erkennt als eine der ersten in der translologischen Forschung die Polysemiotizität der interpersonalen Kommunikation als Normalfall an (vgl. ebd.: 165f.) und bezieht die „Kommunikation durch Einsatz von Botschaftsträgerverbunden“ (ebd.: 163) in ihre translologische Methodologie mit ein. Holz-Mänttari's Theorie vom translatorischen Handeln stellt zwar keine systematisch-detaillierte Erfassung der Rolle der Polysemiotizität für das Übersetzen dar, ist jedoch ein Plädoyer für die Berücksichtigung nichtsprachlicher Botschaftsträger bei translatorischen und translologischen Erwägungen, sofern diese kulturspezifisch bedingt in der Zielkultur andere Funktionen erfüllen und daher einer Anpassung bedürfen (vgl. ebd.: 47, 122). In diesem Punkt kann Holz-Mänttari heute zu Recht als Patronin für die Anliegen der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung herangezogen werden. Dies tut Kaindl (1997: 278f.), der sich in seinen Ausführungen zum Transfer polysemiotischer Gebilde auf ihre Theorie des translatorischen Handelns stützt und auf einige Parallelen zwischen dieser Theorie und der Multimodalitätstheorie von Kress/van Leeuwen (2001) hinweist (vgl. Kaindl 2013: 258f.).

Auch in der Übersetzungsrelevanten Textanalyse von Nord (⁴2009) werden nonverbale Elemente, die als Teil des Textes angesehen werden, bereits in summarischer Form mitberücksichtigt. Dies geschieht an zwei Stellen ihres Modells. Nord empfiehlt dem Übersetzer eine Analyse des ATs nach textexternen und -internen Kriterien. Im Hinblick auf die Textexterna bzw. kommunikative Einbettung des Textes lautet die zu beantwortende Leitfrage: „*Wer übermittelt // wem // wozu // über welches Medium // wo // wann // warum einen Text // mit welcher Funktion // mit welcher Wirkung?*“. Hinsichtlich der Textinterna ist zu fragen: „*Worüber sagt er/sie [sc. der/die Sender/in] // was // (was nicht) // in welcher Reihenfolge // unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente // in welchen Worten // in was für Sätzen // in welchem Ton // mit welcher Wirkung?*“ (Nord ⁴2009: 40, Hervorh. im Original). Insbesondere bei den Teilfragen „über welches Medium“, „unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente“ und „in welchem Ton“ beschäftigt sich Nord mit den Auswirkungen nonverbaler Strukturen auf den Translationsprozess. In diesem Zusammenhang stellt sie bereits die Kulturspezifik nonverbaler Elemente heraus und spricht in knapper Form auch das Phänomen an, das in der vorliegenden Arbeit als ‚intersemiotische Kompensation‘ (s. Abschn. 4.2.1f.) bezeichnet wird (vgl. ebd.: 123). Die vorliegende Studie kann an einigen der in diesem Rahmen genannten Punkte ansetzen und verstärkt auf den Unterschied zwischen redekonstituierenden und redebegleitenden nonverbalen Strukturen (vgl. Kap. 3.6) und ihre Übersetzungsrelevanz (vgl. Kap. 4.2) eingehen.

Analog zur allgemeinen Tendenz in der (germanistischen) Forschung kann auch die Übersetzungswissenschaft mittlerweile auf etliche Studien zurückblicken, die dem Transfer von Text-Bild-Gefügen, sog. „Iconotexten“ (Thome

2.2 Stand der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung

2008b/2012: 490), nachgehen.²³ Diese werden z. B. in den wegweisenden Arbeiten Thomes (2005, 2006, 2007a und b; 2008 a und b) in den Fokus gerückt, die ihre Definition vom polysemiotischen Gebilde als

Kombination von üblicherweise nach funktionalen Gesichtspunkten aus beiden Systemen ausgewählten Elementen, die sich jeweils nach den ihnen zugedachten Leistungen zu einer stets ganz besonderen Darstellungsform verknüpfen, bei der sich im Idealfall linguale und piktoriale Anteile stützen oder einander ergänzen und so zu einem kohärenten Gesamtkommunikat verschmelzen (Thome 2005: 2),

an ebendiesen Kommunikaten festmacht. Im Einklang mit der oben beschriebenen Gegenstandserweiterung textlinguistischer Modelle arbeitet Thome (2006: 134) konsequent die Bedeutung der in der Übersetzungswissenschaft als Analyseinstrument etablierten kontrastiven Textologie und Textsortenforschung auch für den interkulturellen Transfer polysemiotischer Kommunikate heraus. Damit greift sie eine Idee auf, die bereits Androutsopoulos (2000) in einem rein linguistischen, d. h. nicht translatologischen Kontext umrissen hat. Einer der von Thome unterbreiteten Vorschläge besteht darin, polysemiotische Kommunikate als Teilmenge bestimmter Textsorten zu konzeptualisieren, d. h. also z. B. polysemiotische Fachkommunikate als Untermenge der Textsorte Fachtext anzusehen (vgl. 2006: 138). Denn schließlich geben neben den verbalen auch die piktorialen Elemente zuverlässig Anhaltspunkte zu ihrer Textsortenzugehörigkeit. Polysemiotizität an sich kann, so eine wesentliche Erkenntnis, potenziell in nahezu allen Textsorten vorkommen (vgl. Thome 2006: 137f.; ähnlich bereits Gottlieb 1997: 309). Die vorliegende Arbeit schließt in einigen Punkten an diese Argumentation an, diskutiert aber den Nutzen einer Subordination der Polysemiotizität unter dem Dach der Textsortenlinguistik und plädiert vielmehr für die adäquatere Rede von einer Semiotik der „Kommunikatsorten“ (Marten/Sperfeld 2008: 116), die – anders als bei Thome – in der Textsortenlinguistik ihre sprachsemiotische *Unterkategorie* findet. Weitere Anstöße zur Rolle der Übersetzung im Kontext polysemiotischer Fachkommunikation geben Hennecke (2015) und Kertola (2016).

Mitberücksichtigt werden die der interpersonalen Kommunikation inhärente Polysemiotizität und deren Auswirkungen auf die Translation i. d. R. in der Dolmetschforschung (vgl. Bühler 1980; Stolze 1994/²1997: 221–232). Während Aussagen zu schriftsprachlichen Texten, meistens also zu monosemiotischen Gebilden, den größeren Teil übersetzungswissenschaftlicher Theoriebildung ausmachen, sieht sich die Dolmetschwissenschaft von vornherein mit polysemiotischer Kommunikation konfrontiert. In ihrem Kontext finden sich daher schon

23 Die analysierten Kommunikate entstammen dabei wiederum oft dem Bereich der interkulturellen Werbekommunikation (vgl. Thome 2005, 2007; Hennecke 2010; Helfrich 2016). Diese ist für die Polysemiotizitätsforschung besonders interessant, da an ihr die komplexen Wechselbezüge zwischen Übersetzung, Bearbeitung, Lokalisierung und Transkreation beschrieben werden können (vgl. Abschnitt 4.1.2).

2 Forschungsstand

früh Aussagen zur charakteristischen Verbindung von Sprache, Mimik, Gestik und Sprachprosodie (Poyatos 1987, 1997; Ahrens 1998), die Forderung nach geeigneten Messinstrumenten (vgl. Lyberg 1998) sowie nach der Ausrichtung der Dolmetschdidaktik auf fundierte Ergebnisse in diesem Bereich (vgl. Ais 1994). Explizit Bezug auf die *multimodality*-Forschung nehmen Bührig (2004) und Zagar Galvão/Galhano Rodrigues (2010). Die Polysemiotizität der Mitteilung beeinflusst dabei nicht nur das Verständnis des Dolmetschers (vgl. H. Bühler 1980; Rennert 2008, 2010), sondern muss von diesem in bestimmten Fällen auch metasprachlich kommentiert werden, um der zielsprachigen Hörerschaft ein kohärentes Kommunikat zu präsentieren. Monosemiotische verbale Kommunikation, so könnte also auch in der Translationswissenschaft mit einer gewissen Stringenz resümiert werden, scheint es in einer reinen Form im Grunde genommen nur im Schriftverkehr zu geben.

Die Übersetzung von Texten, die in polysemiotische Kommunikate eingebettet sind, macht bestimmte Anforderungen an den Translator geltend, die bei der Übersetzung schriftsprachlicher Texte als Ausnahmen bezeichnet werden können. Nichtsdestotrotz kann eine translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung, zumal wenn sie sich ästhetischen Kommunikaten zuwendet, Erkenntnisse aus dem Bereich des literarischen Übersetzens (Albrecht 1998/2006; Greiner 2004) und der hermeneutischen Übersetzungsforschung (Paepcke 1986; Stolze 1992, 2003, 2015; Cercel 2013) weiterführen. So wird auch mit der vorliegenden Arbeit der in diesen Studien ersichtliche Standpunkt vertreten, wonach literarische Texte aufgrund ihrer „stilistische[n] Vielfalt und ihr[es] Niveau[s] [...] für jede Art des Übersetzens eine Orientierungsfunktion“ (Kohlmayer 2004: 465) besitzen (s. Abschn. 4.2.1). Dies bestätigt auch G. Steiner, wenn er schreibt:

Die eigentlichen theoretischen und praktischen Probleme der Übersetzung, die allgemeine Frage der Sprache und des Geistes aufwerfen, kommen natürlich in den „oberen“ Regionen semantischen Verstehens am deutlichsten zum Vorschein. Erst die „Literatur“ – im weitesten Sinne – fordert und verspricht das meiste. (Steiner 1975/2004: 269)

Eine ‚Orientierungsfunktion‘ in diesem Sinne kann man auch von ästhetischen polysemiotischen Kommunikaten erwarten, die das ganze Feld synsemiotischer Bezugnahmen (vgl. Kap. 3.5, 3.6, 4.2) abdecken und damit auch für die Übersetzungs- und Transferforschung einen reichhaltigen und gerade im Hinblick auf die zur Anwendung kommenden kommunikativen Mittel auch vollständigeren Analysefundus bieten als reine ‚Gebrauchs‘-Kommunikate.

Im Zwischenbereich der Alltags- und ästhetischen Kommunikation angesiedelt, beinhalten Studien zum „audiovisuellen Übersetzen“ (vgl. z. B. Gambier 2004) entscheidende Aussagen zum Transfer polysemiotischer Gebilde. Auf die mittlerweile unüberschaubare Flut an Arbeiten zur Synchronisation und Untertitelung, zum Voice-over und zu anderen Subkategorien, die allesamt in diesen Bereich fallen, kann in diesem Rahmen nur in summarischer Form hingewiesen

2.2 Stand der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung

werden.²⁴ Interessanterweise widmet Jüngst in ihrem Kompendium zum audiovisuellen Übersetzen der „Sonderproblematik“ singbarer Librettoübersetzungen (vgl. 2010: 145) ein eigenes Kapitel. Denn auch die Übersetzung von Texten, die zum gesprochenen oder gesungenen Vortrag konzipiert sind, fallen ihres Erachtens unter die Kategorie der ‚audiovisuellen Übersetzung‘, weil die anvisierte audio-mediale Realisierung spezifische Ansprüche an den Translator stellt. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit haben sich darüber hinaus zwei Sammelbände aus dem italophonen Raum (Heiss/Bollettieri Bosinelli 1997, Bollettieri Bosinelli et al. 2000) als wertvoll erwiesen, die sich unter dem Label der ‚traduzione multimediale‘ sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht dem Themenkomplex rund um die Übersetzung für Film- und Fernsehen sowie für die (Musik-)Theaterbühne nähern. Fundierte und fruchtbare Erkenntnisse zur Struktur und Funktion polysemiotischer Kommunikation und deren Fortführung über kulturelle Grenzen hinweg finden sich auch in Arbeiten zur ‚Comiciübersetzung‘, zu der v. a. in jüngerer Zeit wieder verstärkt geforscht wird (vgl. Grassegger 1985; Kaindl 1998a, 2004a, b; Zanettin 2008; Mälzer 2015), sowie in Studien zur Übertragung bebildeter Kinderliteratur (vgl. Oittinen 1993, 2000; Thome 2008a/2012; Kaindl 2013: 265f.).

Unmittelbar von Relevanz ist für die vorliegende Arbeit auch jene Literatur, die das weite Feld der möglichen Interdependenzen zwischen Musik und Übersetzung absteckt. Zu nennen ist z. B. der von Susam-Sarajeva herausgegebene Sammelband *Translation and Music* (2008), in dem das Themengebiet noch als „a fascinating area to explore“ (vgl. ebd.: 187) und folglich als vielversprechender Forschungsbereich beschrieben wird (vgl. ebd. 194). Die Interrelation zwischen Musik und Übersetzung ist der Herausgeberin zufolge in der Translatologie lange Zeit vernachlässigt und daher nur ansatzweise systematisiert worden (vgl. ebd.: 187). Sie führt dies auf den Umstand zurück, dass im Allgemeinen der Einfluss der Musik auf die Kultur noch zu wenig erforscht ist (vgl. ebd.). Einige Einblicke in die Relevanz musikalischer Größen für den Translationsprozess gewähren Ladmiral (2004), Kohlmayer (2004, 2015a, 2015b) und Agnetta/Cercel (2017). Aber es rücken nicht nur solche allgemeinen Beziehungen zwischen Musik und Übersetzung in den Vordergrund, auch die theoretische Beschreibung der Translation von Gesangstexten befindet sich derzeit im Aufschwung. Außer den Opernlibretti wecken auch andere musiko-literarische Gattungen wie Kunstlieder (vgl. Gorlée 2005, Schmusch 2009a, Kvam 2014) und Chansons (vgl. Kaindl 2006) sowie Text-Musik-Konglomerate aus dem kommerziellen Bereich wie

24 Wichtige Studien haben hierzu Herbst (1994), Gambier/Gottlieb (2001), Chiaro et al. (2008) und Jüngst (2010) vorgelegt. Vereinzelt, in dieser Arbeit konsultierte Artikel wurden von Gottlieb (1997), Herbst (1997), Schwarzl (2010), Mälzer-Semlinger (2011) und Agnetta (2015b) in Bezug auf die interlinguale Synchronisation, von Linde/Kay (1999) sowie Taylor (2004) auf dem Gebiet der interlingualen Untertitelung verfasst. Das Forschungsfeld ist aber weitaus größer, seine Repräsentanten sind beträchtlich zahlreicher.

2 Forschungsstand

Musicals (vgl. Hurt et al. 1997), Popmusik (vgl. Kaindl 2005) und Videoclips (vgl. Jost et al. 2010) das Interesse der Übersetzungswissenschaft.

Über die Jahrhunderte hinweg werden zahlreiche Begriffe herangezogen, wenn es darum geht, das Phänomen der Übersetzung musikgebundener Texte zu benennen: Gebraucht werden zum einen allgemeine Bezeichnungen wie „noten- und sinngemäße Übersetzung“ (Bühlow 1889 zit. nach Brecher 1911: 13), „musikalische Übersetzung“ (Brecher 1911: 4; Anheißer 1938: IX), „Musikübersetzung“ (Anheißer 1938: IX) und im anglophonen Bereich „translating to music“ (Spaeth 1915). Aktuell wird der Untersuchungsgegenstand vereinzelt auch als „vocal translation“ (Gorlée 2005) bezeichnet. Bartoll (2008: 423) umschreibt das Phänomen folgendermaßen: „Vocal translation can be defined as the translation of complex musico-poetic discourse that harmonizes the role of both artistic media – music and language – in face-to-face singing performances.“ Auf den aus heutiger Sicht keinesfalls selbstverständlichen Sonderfall, der sich dort einstellt, wo ein zum gesanglichen Vortrag konzipiertes Werk auch in der Zielkultur als solches fungieren soll, zielen Bezeichnungen ab wie „versione ritmica“ (zit. nach Schneider 2009a: 196) und „sangbare Übersetzung“ (Dürr 2004: 1036). Andere Autoren beziehen sich auf die aufnehmende Kultur und sprechen von „Verdeutschungen von Musikwerken“ (Hoffmann 1926: 355) oder von englischen ‚Versionen‘ (vgl. Spaeth 1915: 291) eines Ton-Wort-Gebildes. Darüber hinaus findet man auch Bezeichnungen, welche die betroffene musiko-literarische Gattung in den Fokus rücken, etwa „Oratorien- und Liedübersetzung“ (Schneider 2009a: 198), „Opernübersetzung“ (z. B. Brecher 1911, Anheißer 1938, Honolka 1978), „operatic translation“ (Spaeth 1915: 293) sowie „Librettoübersetzung“ (Schneider/Schmusch 2009, Langer 2014). Die auch in der vorliegenden Arbeit vorgenommene Priorisierung dieses letztgenannten Begriffs, der nicht nur die sangbaren Librettoübersetzungen, sondern auch sämtliche medialen Spielformen des Übertragens von Operntexten – etwa die Erstellung von Opernüberriteln, Leselibretti und CD-Booklets – umfasst, wird an späterer Stelle argumentatorisch gestützt (s. Abschn. 2.3.3, 4.1.2). Am konkretesten sind sodann jene Bezeichnungen, die speziell auf einen Komponisten („Mozartübersetzung“, Anheißer 1938: 2; „Mozartübertragung“, Wodnansky 1949: 197) oder ein bestimmtes musiko-literarisches Werk anspielen („Figaroübersetzung“, R. S. Hoffmann 1926: 355).

2.3 Paradigmen einer Theorie des Librettoübersetzens

Die Librettoübersetzung lässt sich im musikologischen Verständnis als eine Sonderform der *Parodie* bzw. *Kontrafaktur* auffassen – zwei unscharfe Begriffe, mit denen in der Musiktheorie auf die an einem Vokalstück vorgenommene Ersetzung des gegebenen durch einen neuen Text Bezug genommen wird (vgl. Dadel-

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

sen 1997: 1395).²⁵ Sie fungieren damit gewissermaßen als Gegenstück zur *Vertonung*, bei der eine existierende Textgrundlage eine (neue) musikalische Ausgestaltung erfährt. J. J. Rousseau – um einen Zeitgenossen Glucks zu Wort kommen zu lassen – beschreibt das Phänomen im *Dictionnaire de Musique* in etwas abschätziger Weise folgendermaßen: „Dans une Musique bien faite, le Chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie*, les paroles sont faites sur le Chant“ (1768: 367f.). Die Parodie – wie Textersetzungen ab 1600 nach Dadelsen (1997: 1395) am besten genannt werden sollten – umfasst notwendigerweise mehr als die (interlinguale) Librettoübersetzung. Unter diese Bezeichnung fällt jede Art von Textersetzung, unabhängig davon, ob sie intra- oder interlingual ist, sich auf den Originaltext bezieht oder nicht. Die Translation eines Gesangstextes i. e. S., d. h. die Erstellung einer zielsprachlichen Fassung stellt nur einen Sonderfall der Parodie- bzw. Kontrafakturpraxis dar. Im Falle der Oper (und des Oratoriums) wird dann von der ‚Librettoübersetzung‘ gesprochen. In den meisten Fällen bleibt bei diesen Ersetzungsverfahren die Musik unverändert. Der Vorteil einer Parodie bzw. Kontrafaktur besteht in allen Epochen u. a. darin, etablierte, beliebte, aber auch einprägsame Weisen zum Vehikel neuer Texte zu machen – sie ähnelt damit der imperialistischen Praxis mancher Weltreligion, alte heidnische Kultstätten beizubehalten und gleichzeitig den Bezugspunkt der Anbetung zu verändern. Die Kontrafaktur ähnelt aber nicht nur diesem Prinzip, sondern wurde – bspw. im Kontext der Reformation – genau zu dieser Zielsetzung instrumentalisiert (vgl. Dröse 2016: 136). Dass auch bei der Librettoübersetzung semantische und ideologische „Umbesetzungen“ (ebd.: 133) stattfinden können, wird in Kapitel 4.2 der vorliegenden Untersuchung dargelegt.

Bereits unmittelbar nach der Entstehung der ersten Opern um 1600 in Italien²⁶ setzt innerhalb Europas eine rege Transfertätigkeit ein, die allerdings zunächst nicht auf der Grundlage von Übersetzungen vonstattengeht.²⁷ Europäische Fürstenhäuser lassen sich die neuen *drammi per musica* von italienischen

25 Die Parodie wird von Dadelsen (1997: 1394) wie folgt definiert: „Unter Parodie [...] versteht die Musikwissenschaft im Gegensatz zum allgemeinen Sprachgebrauch und zur Terminologie anderer Geisteswissenschaften nicht die komische Veränderung geistiger Aussagen unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform, sondern die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d. h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk-, zu- meist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neugeprägt wird.“

26 Den Beginn der modernen Operntradition setzt man gewöhnlich mit der heute nur fragmentarisch erhaltenen Oper *La Dafne* (1597, Musik von Jacopo Peri, Libretto von Ottavio Rinuccini) an. Die älteste vollständig erhaltene Oper ist die *Euridice* (1600) der gleichen Urheber. Weitere Opern um den prominenten Jahrhundertwechsel sind *Euridice* (1602, M: Caccini, L: Rinuccini) und *L'Orfeo* (1607, M: Monteverdi, L: Striggio).

27 Inspiriert durch Peri und Rinuccinis *La Dafne* (1597), haben der Komponist Heinrich Schütz und sein Librettist Martin Opitz 30 Jahre später ein gleichnamiges gesprochenes Drama mit musikalischen Einlagen verfasst (*Die Dafne*, 1627).

2 Forschungsstand

Truppen im Original vorführen – oft jedoch mit durchaus erheblichen strukturellen Veränderungen. Man denke z. B. an den langwierigen Prozess der „Umpflanzung“ italienischer Opern am französischen Hofe. Zweisprachige Leselibretti konnten hierbei aber schon als Verständnishilfe dienen (vgl. Striehl 1944: 6). Die erste Librettoübersetzung im engeren Sinne, die singbare italienische Übersetzung von Lullys *Armide* für Rom, wird erst auf das Jahr 1690 datiert (vgl. Schneider 2008: 985). Eine der ersten theoretischen Auseinandersetzungen mit der Übersetzung musikgebundener Texte überhaupt lässt sich aber ebenfalls in die Zeit um 1600 verorten. Es handelt sich dabei um das Vorwort zur von Valentin Haußmann erstellten deutschen Fassung der *Italienischen Villanellen* Luca Marzios aus dem Jahr 1606 (vgl. Dürr 2000: 52). Seitdem ist die Übersetzung immer wieder als die *conditio sine qua non* für die Übernahme eines Gesangsstücks in eine andere Kultur betrachtet worden (Schneider 2009a: 195). In Haußmanns Vorwort sind bereits grundlegende Probleme geäußert und Fragen gestellt worden, die auch den Gegenstand der vorliegenden Studie darstellen. Diese widmet sich damit einer über vierhundertjährigen Fragestellung, einer „old art“ (Gorlée 2005: 7), und schließt sich der langen Reihe theoretischer Arbeiten zur Übersetzung musikgebundener Texte an. Berücksichtigt man das Erscheinungsdatum von Publikationen zum Übersetzen musikgebundener Texte vom 17. Jahrhundert bis heute, so kann man erkennen, dass das Interesse an diesem Phänomen seit den ersten zielkulturell adaptierten Aufführungen musiko-literarischer Werke bis heute nie abgebrochen ist und immer noch Diskussionsstoff enthält.²⁸

Theoretische Überlegungen wie die eben genannten sind wichtige Zeugnisse, um die Beweggründe und Erfahrungen rund um die jahrhundertealte Praxis der Übersetzung musikgebundener Texte historisch zu rekonstruieren. Sie stellen der heutigen Forschung wichtige Primärquellen zur Verfügung, deren Charakter oft über den von „Werkstattnotizen“ (Kaindl 1995: 3; 1996: 59) hinausgeht. Diese liefern zwar in der Tat ein primär subjektives Bild von den praktischen Schwierigkeiten des Librettoübersetzens; dennoch sind auch solche Informationen für eine empirische Übersetzungsprozessforschung, wie sie G. Steiner (1975/2004: 285ff.) einfordert, von unersetzlichem Wert. Darüber hinaus gewähren sie fundamentale Einblicke in die Funktionsweise der Oper und die gegenseitige Bezugnahme ihrer Konstituenten, offenbaren den ideologischen Standpunkt ihres Verfassers und ermöglichen es, die jeweils hinter den Ausführungen stehenden kunst- und übersetzungsästhetischen Programme zu rekonstruieren. Mit Koller (1972: 41) können deswegen auch solche Dokumente als *übersetzungstheoretische* Quellen gewürdigt werden, weil auch sie über den Übersetzungsprozess reflektieren. Die meisten Vorworte, Kommentare, Zeitungskritiken etc. mögen des

28 Rudolph (2015: 116) sieht nach Honolkas einschlägiger Publikation von 1978 eine auffällige Pause in der Publikationstätigkeit rund ums Librettoübersetzen, die aber *de facto* nicht existiert, wenn die Publikationstätigkeit Schneiders (Musikwissenschaft) und Kaindls (Translatologie) berücksichtigt wird.

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

wissenschaftlichen Anspruchs der modernen Translatologie entbehren, und oft ist bei ihnen nicht einmal von Relevanz, ob deren Urheber Wissenschaftler sind und, wenn ja, welcher Disziplin sie angehören. Auf ihre eigene Art können sie dennoch dazu beitragen, die Merkmale des Librettoübersetzens zu beleuchten.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen, können drei Arten translations-theoretischer Quellen unterschieden werden: Zum einen sind die *autoreflexiven* Zeugnisse zu nennen, in denen die Translatoren selbst zu Wort kommen, die Schwierigkeiten des Librettoübersetzens herausstellen und die eigene Arbeit kommentieren. Sie liegen meist schriftlich in Form von Paratexten, aber auch als eigenständige Dokumente vor (vgl. 2.3.1). Die Einzelanalysen in Kapitel 5 bezeugen noch einmal die Wichtigkeit von Quellen, die auch nur in Kommentar- oder Briefform sowohl über den Produktions- als auch den Übersetzungsprozess reflektieren und auf diese Weise wichtige Anhaltspunkte für Konstanten und Veränderungen beim interkulturellen Transfer von Opern liefern. Zum anderen gibt es die *normativ-präskriptiven* Theorien meistens größeren Umfangs, die explizit als verbindliches Regelwerk konzipiert werden. Als verbindlich können die propagierten Leitbilder des Übersetzens deswegen gelten, weil im Falle ihrer Nichtbeachtung sanktionierende Maßnahmen ergriffen werden können. Normative Theorien sind zwar i. d. R. ebenfalls von den Urhebern einer Übersetzung abgefasst; sie weiten ihren Blick jedoch auf die vergangene und zeitgenössische Übersetzungspraxis aus, beinhalten stellenweise unbarmherzige Kritik und untermauern damit die Legitimität und Endgültigkeit des von ihrem jeweiligen Verfasser unterbreiteten Übersetzungsvorschlags (vgl. Abschn. 2.3.2). Zuletzt sind die Studien *deskriptiv-wissenschaftlichen Anspruchs* zu nennen, die etwa ab den 1980er Jahren in der Musik-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft entstehen und die mit ihren spezifischen und differierenden Fragestellungen an das weite Feld des Librettoübersetzens herantreten (vgl. 2.3.3). Die folgenden Ausführungen sind von einem systematisch-deskriptiven Interesse geleitet und sehen deshalb nicht vor, dass der v. a. im normativen Paradigma negativ ausfallenden Übersetzungskritik zugestimmt oder widersprochen wird. Von Wertungen der Leistung von Librettoübersetzern soll nachfolgend abgesehen werden. Diese drei Paradigmen klingen auch dort an, wo Kaindl in Bezug auf den Transfer von Comics zwischen „Werkstattnotizen und präskriptiven Forderungen“ (2004a: 107; vgl. ebd.: 120) unterscheidet und ihnen mit seiner Monographie eine Theorie gegenüberstellt, die in deskriptiver Weise über diese hinausgeht.

Es ist zu beachten, dass die Unterscheidung von autoreflexiver, präskriptiver und deskriptiver Theorie, wie sie hier vorgelegt wird, keine abgeschlossenen und aufeinander folgenden Phasen nachzeichnet, sondern zu heuristischen Zwecken erfolgt. Eine chronologische Ordnung ist zwar grob erkennbar, denn die ersten theoretischen Erwägungen zum Librettoübersetzen stammen aus der Übersetzungspraxis, auf die ab 1850 erste systematisierende, gleichwohl stark polemische und präskriptive Darstellungen und ab den letzten Jahrzehnten des 20.

2 Forschungsstand

Jahrhunderts um Objektivität bemühte, deskriptive Mikro- und Makroanalysen folgen. Dennoch überlappen sich diese drei Paradigmen auch, wenn z. B. jüngere Librettoübersetzungen von translatorischen Erfahrungsberichten flankiert werden oder wenn noch nach dem letzten Jahrtausendwechsel normativ anmutende Kataloge von Richtlinien für *die* gute Librettoübersetzung publiziert werden (z. B. Brenner 2007). Zuweilen kommt es vor, dass in einem einzigen theoretischen Text zur Librettoübersetzung autoreflexive, normative und deskriptive Passagen einander ablösen. Gerade die Urheber präskriptiver Beiträge verbinden Übersetzungskritik und translatorischen Erfahrungsbericht, um die Legitimität des eignen Übersetzungsversuchs zu untermauern. Darüber hinaus sind sowohl in den autoreflexiven als auch in den normativen Texten Systematisierungstendenzen deskriptiven Charakters zu erkennen.

Die nachfolgend unternommene Darstellung des Forschungsstandes begnügt sich also nicht mit der bloßen Auflistung der Studien zur Librettoübersetzung, sondern richtet sich nach den genannten Paradigmen. Es werden auffällige Gemeinsamkeiten zwischen den im jeweils beobachteten Paradigma behandelten Autoren und Texten herausgearbeitet, die über die konkreten Übersetzungsschwierigkeiten und -potenziale des Librettoübersetzens (denen in Kap. 4 und 5 gesondert nachzugehen sein wird) hinausreichen, und zu einem Set von idealtypischen Merkmalen zusammengefasst. Im Mittelpunkt stehen demnach in sich konsistente Tendenzen zur Bewertung der opernbezogenen Übersetzungspraxis. Eine solche auf die Merkmale eines jeden Paradigmas fokussierte Beschreibung hat den Vorteil einer klaren Abgrenzbarkeit der Bereiche und ermöglicht gleichzeitig den Vergleich der einzelnen Theorietexte, die einmal mehr, einmal weniger diesen prototypischen Charakteristika entsprechen und so ihre Position innerhalb der Ideengeschichte des Librettoübersetzens preisgeben.

2.3.1 Die autoreflexive Übersetzungstheorie

Die eigene Übersetzung durch voran- oder nachgestellte übersetzungstheoretische Anmerkungen, d. h. in Vorworten, Nachworten und manchmal auch in Fußnoten, zu kommentieren bzw. zu legitimieren ist im Übersetzungsbetrieb eine überaus gängige Praxis.

Damals trat fast jeder anspruchsvollere Übersetzer auch als Übersetzungstheoretiker auf und traute seinen Lesern zu, die Früchte seiner praktischen Arbeit zu genießen und gleichzeitig die in der Vorrede oder im Nachwort gelieferte theoretische Rechtfertigung nachzuvollziehen. (Albrecht 1998/2006: 49)

Die Übersetzungstheorie wird also zunächst von Praktikern gestiftet, ist lange Zeit translatorisch, bevor sie etwa Mitte des 20. Jahrhunderts zur translato-logischen wird. Die in den auktorialen Selbstkommentaren von Übersetzern implizit oder explizit manifest werdenden Theoreme stützen sich stets auf die eigenen

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

empirischen Erfahrungen. Wollte man einen nicht unbeanstandet gebliebenen Begriff aus der Linguistik entlehnen und für die hiesigen Belange anpassen, könnte in diesem Kontext von einer ‚laientranslatologischen‘ (und damit auch ‚laienlinguistischen‘) Theorie die Rede sein. Unverfänglicher und genauer scheint allerdings der nachfolgend verwendete Begriff der *autoreflexiven Übersetzungstheorie* (AÜT) zu sein, um auf Texte hinzuweisen, die Übersetzer ihren Translaten beizugeben pflegen, um die eigenen Motivationen darzulegen und gegebenenfalls zu legitimieren. Diese Praxis findet sich genauso auch im Kontext musikgebundener Translate, die – als Textbuch, Klavierauszug oder Partiturdruk vertrieben – häufig mit einem Kommentar ihres Urhebers auftreten. Ein erschöpfender Bericht über sämtliche autoreflexive Quellen zur Librettoübersetzung bzw. zur Übersetzung musikgebundener Texte im Allgemeinen wäre, gemessen an der Vielzahl der vorliegenden Dokumente, wohl Gegenstand einer mehrbändigen Anthologie und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Im Folgenden sollen daher die Hauptanliegen und Komponenten einer AÜT schlaglichtartig dargestellt und an einigen aussagekräftigen Beispielen veranschaulicht werden.

Die Autoren der AÜT legen in ihren Übersetzerkommentaren die Prinzipien ihrer Übersetzung offen, beschreiben und begründen also im Wesentlichen die eigene übersetzerische Tätigkeit. Ihre Texte haben i. d. R. den Charakter eines Erfahrungsprotokolls und zugleich eines Legitimationsschreibens. Sie reagieren somit auf unterschiedliche Bedürfnisse. Ein erstes Anliegen liegt darin, manchmal offenkundige Differenzen zwischen Translat und Original zu begründen, indem sie auf die Schwierigkeit der Aufgabe verweisen, einen in ein polysemiotisches Kommunikat eingebetteten Text zu übersetzen. Gerät nämlich schon ein Übersetzer – v. a. von Sprachkunstwerken, der ein sowohl auf der Inhalts- als auch der Formebene gestaltetes Transferendum vorfindet – automatisch ins Kreuzfeuer der Kritik, so gilt das umso mehr für den Übersetzer musikgebundener Texte. Denn ebendiese Bindung von Musik und Sprache, die es mit dem Translat zu erhalten bzw. neu zu konstituieren gilt, stellt Ansprüche an den Translator, die ihn oft wegführen von einer ohne diese Restriktionen womöglich ‚originalgetreuer‘ ausfallenden Übersetzung. Dem Leser des Übersetzerkommentars soll also eine Vorstellung von den vielen, ja fast unüberbrückbaren Schwierigkeiten vermittelt werden, die sich einem Librettoübersetzer stellen, denn diese sind für den Rezipienten eines entsprechenden Translats womöglich nicht evident. Gugler (1865: 802) schreibt: „Nimmt ein Uebersetzer es mit den Einzelheiten genau, und will er zugleich dem Sänger die gebührende Rücksicht tragen, so hat er eine äußerst verwickelte Aufgabe. Wie schwer sie ist, weiß nur, wer sich selbst daran versucht hat“.

Wie komplex die Aufgabe des Librettoübersetzens ist, wird dem anvisierten Leser durch die Nennung aller faktischen Rücksichtnahmen bzw. sämtlicher möglichst invariant zu haltenden Größen nahegelegt. Diese sollen hier nicht im

2 Forschungsstand

Einzelnen dargelegt werden, da auf sie an späterer Stelle detailliert eingegangen wird (vgl. Kap. 4 und 5). Fazit ist jedenfalls stets, dass der Librettoübersetzung eine kaum tragbare Invarianzlast innewohnt und dass ein in allen Punkten gelungenes Translat letztlich eine Chimäre bzw. ein unerreichbares Ideal darstellt (vgl. Honolka 1976: VIII). Einer zufriedenstellenden Übersetzung kann sich bestenfalls nur angenähert werden und ist – wie Honolka ausführt – immer nur mit etlichen Kompromissen teuer zu bezahlen: „Vielerlei Kompromisse müssen in der Übersetzungspraxis geschlossen werden, immer ist zwischen der Skylla der Originalverfälschung und der Charybdis von ledernem, krampfartigem und unmusikalischem Deutsch zu lavieren“ (ebd.). In ähnlicher Weise charakterisiert Heinzelmann die übersetzerische Entscheidungsfindung als kompromissfordernde Tätigkeit: „Mit jedem Wort habe ich irgendeinen Wert des Originals verraten müssen, um einen anderen, mir wichtiger erscheinenden wenigstens andeutungsweise bewahren zu können“ (2004: 619; vgl. ebd. 616). An die Schwierigkeiten der Übersetzung von Komik und Zweideutigkeiten (vgl. ebd.: 615f.) sowie von Kulturspezifika (vgl. ebd.: 618f.), die beim Transfer anderer polysemiotischer Gebilde den Status einer hochrangigen Invariante genießen, ist dabei noch gar nicht gedacht. V. a. das (selbst auferlegte) rigorose Verbot der Veränderung des originalen Notentextes wird deswegen oft thematisiert (vgl. Honolka 1976: VIIf.).

Die Übersetzer nutzen die Kommentare aber auch dazu, dem Leser ihre übersetzerischen Prioritäten darzulegen; sie beschreiben die Invarianzhierarchie, die ihre translatorischen Entscheidungen geleitet und bestimmte Lösungen zutage gefördert hat (vgl. z. B. Honolka 1976: VII; Heinzelmann 2004: 618). Solche Zeugnisse sind nicht zuletzt aus dem Grund für Übersetzungswissenschaftler von Wert, weil erst auf deren Grundlage eine Rekonstruktion des translatorischen Entscheidungsprozesses und auch die Bewertung des Endergebnisses möglich ist. Nicht selten beinhaltet die Darlegung der Invarianzhierarchie auch Ansätze einer Werkinterpretation, die besonders in übersetzungshermeneutischen Studien von Interesse sein können. Genannt werden in den autoreflexiven Texten manchmal auch die prekären Bedingungen, unter denen Librettoübersetzer ihre Arbeit ausüben müssen. Heinzelmann z. B. berichtet von den Konsequenzen eines durch den Auftraggeber ausgeübten Zeitdrucks, der sich auch insofern negativ auf das Translat auswirkt, als mit der schrittweisen Ablieferung einzelner übersetzter Abschnitte die Kohärenz des ganzen Translats ernsthaft bedroht ist (2004: 615). Die Übersetzerkommentare dienen aber nicht nur dazu, die Schwierigkeiten des Librettoübersetzens und etwaige widrige äußere Umstände aufzudecken, sondern auch der Abgrenzung des eigenen Translats von bereits unternommenen Übersetzungsversuchen. Wie später die Theoretiker des normativen Paradigmas kennen auch die Vertreter der AÜT in den meisten Fällen die Geschichte der Übertragungen des von ihnen übersetzten Librettos. Sie stellen sich aber im Gegensatz zu jenen Autoren nicht als deren Kulminationspunkt dar und vindizieren i. d. R. nicht die Endgültigkeit ihrer Übersetzung. Ein Zeugnis dieser Bescheidenheit,

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

oder aber eines gewissen Pessimismus, liefert Gugler, wenn er folgende Prognose über Erfolg seines Translats äußert:

Wie weit die Hoffnung, damit auf die Bühnen zu wirken, sich erfüllen werde, läßt sich im Voraus nicht ermesen. Man wird einem solchen Unternehmen allen Erfolg wünschen müssen, aber nicht zu viel erwarten dürfen. Veränderter Text für eine überall eingebürgerte Oper bricht sich schwer die Bahn; der Fall ist ein anderer, als wenn es sich um eine im Repertoire abhanden gekommene, von den Sängern neu einzulernende Oper handelte [...]. (Gugler 1865: 802)

Dennoch wünscht sich bspw. Gugler, dass sich das eigene Translat allmählich durchsetze – wenn nicht in ihrer Gänze, so doch zumindest die der bekanntesten und oft auch konzertant aufgeführten Arien (vgl. ebd.). Überhaupt müssten nicht alle Partituren und Aufführungsmaterialien auf einen Schlag durch solche mit einem neuen Translat ersetzt werden. Es reicht fürs erste, wenn die neue Übersetzung, die sich erst noch bewähren muss, in Klavierauszügen gedruckt wird, die ohnehin leichter zu produzieren, erschwinglicher und für den privaten Gebrauch bestimmt sind. Die Revolutionierung der deutschen Opernlandschaft, die zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Librettoübersetzungen angewiesen ist, soll dann gewissermaßen ‚von unten‘ stattfinden.

Die zuweilen sehr detailliert ausfallende Darlegung der Schwierigkeiten beim Librettoübersetzen dient darüber hinaus auch der Entkräftung bereits geäußelter negativer Übersetzungskritik. Als Beispiel hierfür wird der „Vorbericht des Übersetzers“ im dritten Band der von Johann Heinrich Faber herausgegebenen *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churpfälzischen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführt werden* genannt, in dem Faber auf die Kritik eines gewissen Herrn Schmidt, die ihm als Übersetzer der bereits publizierten zwei Bände dieser Sammlung gegolten hat, folgendermaßen antwortet:

Ich lasse mich an dem Vergnügen, welches mir die mehr als vierjährige gute Aufnahme derselben verursacht hat, durch das Schreyen einiger der Sache unkundigen Kunstrichtern nicht stören, noch von meiner Unternehmung irre machen. Ich werde weder auf den groben Tadel, der den Uebersetzer betroffen, noch auf die höhnische Verachtung, mit welcher auf den Herrn Marchand und seine Gesellschaft herabgesehen worden ist, nicht antworten. (Faber 1773: 2f.)

Kritiker müssen also der Schwierigkeiten des Librettoübersetzens kundig sein; Beanstandungen von Autoren, die sich dieser Aufgabe nie gestellt haben, werden von Faber nicht angenommen, zumal der Urheber der Kritik in der Vergangenheit selbst übersetzerisches Unvermögen an den Tag gelegt hat. Nach der knappen Besprechung eines Übersetzungsfehlers stellt Faber die Glaubwürdigkeit jenes Kunstrichters mit der Bemerkung infrage: „So erscheint Herr Schmidt als Uebersetzer; nun mag man auf den Kritiker schließen“ (ebd.: 3f.).

Auch dienen die Übersetzerkommentare der Verteidigung gegen künftige, aber vorausgeahnte negative Kritik. Gugler (1865: 802) schreibt: „

2 Forschungsstand

Da sie [sc. die eigenen übersetzerischen Lösungen] wohl nicht unangefochten bleiben werden, war ihr Urheber sich der Pflicht bewußt, die Verantwortung dafür auf sich zu nehmen, wollte dann aber auch eine breitere Motivierung nicht versäumen.

Einen Sonderfall der translatorischen Selbstlegitimation zur Abwendung zukünftiger Kritik beschreibt Schneider (2009a: 198f.) am Beispiel eines Vorworts von Alfred Ernst zu seiner „traduction française en prose rythmée exactement adaptée à la musique“ (1896) von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Der Text hat insofern besondere Aussagekraft, als Ernst mit ihm um die Gunst der Wagner-Erben, allen voran Cosima Wagner, warb, um jener Möglichkeit einer Sanktionierung zu entgehen, die ein anderer Wagnerübersetzer, Victor Wilder, bereits erfahren hatte: Wilders „version française“ desselben Werks durfte nicht mehr aufgeführt werden, nachdem der Wagnerenthusiast Édouard Dujardin diese als freie „traduction vulgarisatrice“ bezeichnet und gleichzeitig das Ideal einer penibel wörtlichen Übersetzung („traduction littérale“) ausgerufen hatte (1885f.; s. Abschn. 4.2.1) und nachdem die Wagner-Erben im Prozess gegen ihn einen rechtlichen Sieg davontrugen (vgl. Merlin 2004). Ernst legt in der *Préface* seiner Übersetzung „eine vollständige Poetik seiner Konzeption von Translation“ (Schneider 2009a: 198) vor, welche die angesprochene Idealvorstellung Dujardins von einer gelungenen „traduction littérale“ aufgreift und damit den möglichen Vorwurf, hier liege erneut eine unerwünschte freie und einbürgernde Übersetzung vor, vorsichtig entkräftet. Doch nicht jeder Autor der AÜT will der Kritik entgehen. Heinzelmann z. B. sieht in der Fremd-, aber auch in der stets auch zu übenden Selbstkritik eine Bereicherung der eigenen übersetzerischen Arbeit:

Insgesamt ist es aber sehr gut, wenn man vor einer endgültigen Drucklegung seine Arbeit in der Praxis überprüfen kann, am besten als Regisseur oder Dramaturg der Einstudierung. Überhaupt ist die Kritik, genauer, die Selbstkritik die wichtigste Tätigkeit und Fähigkeit beim Übersetzen. (Heinzelmann 2004: 616)

Angesprochen ist hier u. a. die Vorstellung von einer Übersetzungskritik als gesellschaftliches Korrektiv, die auch im nachfolgend beschriebenen Paradigma maßgebend sein wird.

2.3.2 Die normativ-präskriptive Übersetzungstheorie

Die Texte und Textabschnitte zur Librettoübersetzung, die der normativ-präskriptiven Übersetzungstheorie (NÜT) zugeordnet werden können, fallen in den Zeitraum zwischen 1850 (Wagner 1852, Bitter 1866)²⁹ und 1980. Sie behalten den oben beschriebenen Charakter des Erfahrungsprotokolls bei, ihre Autoren

29 Dies bedeutet allerdings nicht, dass kritische Beobachtungen zur Praxis der Librettoübersetzung nicht schon vorher angestellt wurden, so z. B. von Joachim Schuhbauer in seinem 1781 erschienenen Traktat *Über die Singspiele* (vgl. Schneider 2004: 143).

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

beschränken sich aber nicht auf die Darstellung der eigenen translatorischen Arbeit, sondern verknüpfen diese mit meistens negativen Urteilen zur Leistung vorangegangener Übersetzer. Ob aus heutiger Sicht diese Kritik im Einzelfall als berechtigt bzw. nicht berechtigt anzusehen ist, sei dahingestellt. Was zählt, ist die Grundeinstellung der Übersetzer und Übersetzungskritiker in Personalunion, denen es um die eine gültige – und das bedeutet auch: *endgültige*, definitive – Übersetzung eines jeweiligen Librettos geht. Die NÜT ist auf besondere Weise retrospektiv und gleichzeitig prospektiv: Zum einen erörtern ihre Vertreter die translatorischen ‚Irrwege‘ vergangener Übersetzergenerationen, um das einer mehr oder weniger explizierten übersetzerischen Methodologie folgende eigene Translat als Lösung entgegenzuhalten. Zum anderen aber beinhalten die Ausführungen meistens die nachdrückliche Aufforderung, dem eigenen Beispiel zu folgen, um neue und bessere Übersetzungen auf den deutschen Bühnen weiterzubefördern.

Die meisten der in der vorliegenden Arbeit behandelten Texte zur Librettoübersetzung sind diesem Theorieparadigma zuzuordnen. Aus diesem Grund fällt die Darlegung des Forschungsstandes an dieser Stelle etwas breiter aus als in den Abschnitten 2.3.1 und 2.3.3. Die wichtigsten Repräsentanten der NÜT sind Bitter (1866), Brecher (1911), Anheißer (1938), Striehl (1944), Wodnansky (1949) und Honolka (1978), die jeweils inhaltlich sehr dichte, aber oft auch ideologisch tendenziöse Monographien zum Themengebiet der Librettoübersetzung bzw. zur ‚Opernverdeutschung‘ vorgelegt haben. Der Diskurs vollzieht sich auch anhand von Artikeln, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt zum Thema publiziert werden und in denen sich nicht nur die Beschreibung der übersetzerischen Schwierigkeiten beim interlingualen Übertragen von Opernlibretti findet, sondern v. a. auch die Artikulation des Unmuts über die bestehenden und für schlecht befundenen zeitgenössischen Librettoübersetzungen.³⁰ Auch bleibt der Diskurs zur Librettoübersetzung nicht unberührt von der NS-Propaganda, die v. a. darauf abzielt, jüdische Librettoübersetzer zu diffamieren (vgl. Weidemann 1931, Creuzburg 1934, Lempert 1934f., Ramlow 1936, Anheißer 1938).

Eines der auffälligsten Charakteristika in den präskriptiven Texten zum Librettoübersetzen ist die Bezugnahme von deren Urhebern auf das Schaffen und Wirken Richard Wagners (1813–1883). Eine Geschichte der auf Libretti bezogenen NÜT muss daher, wie auch Kaindl (vgl. 2003: 111; 2005: 227) beobachtet hat, unweigerlich bei den Schriften dieses Komponisten und Operntheoretikers

30 Zu nennen sind im germanophonen Raum die Beiträge von Batka (1909), Istel (1916), Merbach (1917), Abert (1918), Heuss (1927), Weidemann (1931), Wörner (1934), Meckbach (1937a, 1937b), Otto (1954), Lessing (1957), Swarowsky (1959) u. v. m. Die Erstellung einer vollständigen, u. U. kommentierten Bibliographie zur Librettoübersetzung steht noch aus. Einen ersten, unvollständigen und v. a. englischsprachige Beiträge priorisierenden Versuch haben Matamala/Orero (2008) unternommen.

2 Forschungsstand

ansetzen – auch bei solchen, die als Widmungen, Vorworte und Korrespondenzen auftreten, welche aber die Schwerpunkte von Wagners Ästhetik in oft pointierter, synoptischer Form herausstellen. In der vorliegenden Untersuchung sind v. a. die drei großen Zürcher Kunstschriften *Die Kunst und die Revolution* (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) und *Oper und Drama* (1852) sowie *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851/1914)³¹ und der *Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen* (1861) herangezogen worden. Wenn auch viele der Ideen in diesen Darlegungen vereinzelt in früheren und späteren Aufsätzen Wagners behandelt werden (vgl. Kühnel 1986), so liegen sie doch nirgends in so kondensierter Form und in größere Argumentationszusammenhänge eingebettet vor wie in den hier berücksichtigten theoretischen Werken.

Obwohl sich in den ausgewählten Wagnertexten immerhin einige genuin übersetzungstheoretische Aussagen zum Operntransfer finden, weisen nahezu alle Beiträge jener sich zur Librettoübersetzung äußernden deutschen Theoretiker des ausgehenden 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die im Folgenden der NÜT zugerechnet werden, den Bezug zum Wagnerischen Theoriewerk auf. In den Texten dieser zum Großteil zunächst aus der Riege der Musikkritiker und -wissenschaftler stammenden Autoren würde es sich stellenweise als problematisch oder zumindest als interpretatorisches Konstrukt erweisen, oberflächliche und bruchstückhafte Verweise auf Wagners kunsttheoretische Schriften herauszuarbeiten, wenn die meisten von ihnen nicht explizit auf die ideologische Verwandtschaft ihrer Ausführungen mit denen Wagners hingewiesen hätten. Ausnahmen wie der Wagnergegner Carl Bitter (1866), der sich übrigens mehr von der Person und dem Schaffen Wagners als von dessen Idealen synsemiotischer Durchdringung im Musikdrama abgestoßen fühlte,³² bestätigen in diesem Fall die Regel. Deswegen kann dort, wo sich in den Theorietexten nur subtile Allusionen auf Wagners Ästhetik finden, eine Auseinandersetzung mit den Schriften des Meisters vermutet werden.

Angesichts der Tatsache, dass autoreflexive und präskriptive Theorietexte zum Teil auch gleichzeitig auftreten, kann der Wagnerbezug als ein erstes distinktives Merkmal der NÜT gelten. Dieser allein macht indes aus einer Studie zur

31 Obgleich *Oper und Drama* und später die *Mitteilung an meine Freunde* beide im Jahr 1851 abgefasst wurden, wird das erstgenannte Werk im Folgenden in Verbindung mit dem eigentlichen Publikationsdatum (1852) zitiert, das zweitgenannte, ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit vorgesehene Schriftstück mit dem Datum der Abfassung und der posthumen Erstveröffentlichung (1851/1914).

32 Dies belegt folgendes Zitat: „Richard Wagner, so sehr seine Theorie über das musikalische Drama mancherlei Bedenken unterworfen sein mag, hat doch insofern mit unverkennbarem Nutzen in die erlahmende und sich in Äußerlichkeiten auflösende Tragik der neueren musikalischen Dramen eingegriffen, als er den Text derselben, der poetischen Grundlage für die Schöpfung des Tonsetzers, eine weniger untergeordnete Bedeutung zu vindizieren sich bemüht hat“ (Bitter 1866: 2).

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

Librettoübersetzung sicher nicht gleich eine normativ-präskriptive. Es kann davon ausgegangen werden, dass die vollständige Rezeption der Wagnerischen Kunstschriften auch einer deskriptiven Theorie des Librettoübersetzens und sogar allgemein der Polysemiotizitätsforschung zugute käme, v. a. wenn man bedenkt, dass die Konzeption des sog. ‚Gesamtkunstwerks‘ zwangsläufig einen der zentralen Untersuchungsgegenstände der historischen Polysemiotizitätsforschung darstellen muss (vgl. Schmidt 2011). In Wagners Theorie, auf die mehrfach zurückzukommen sein wird und die Gluck mit seinem Schaffen in einigen Punkten vorwegnimmt, ist die prinzipielle Gleichberechtigung aller Einzelkünste und deren gleichzeitige Unterordnung unter das sinnstiftende Moment der dramatischen Einheit vorgezeichnet.

In der gesamten Operngeschichte und -theorie wird auf mitunter konkurrierende ästhetische Postulate zur Opernkomposition oft in bündiger Form mit der Nennung jener Persönlichkeit verwiesen, auf welche die Formulierung der entsprechenden Position zurückgehen soll.³³ Solche „Personalmetaphern“ (Fischer 1982: 3),³⁴ in denen die genannte Autorität für das (vermeintlich) von ihr favorisierte Konzept steht, werden nicht selten für die Argumentation des Zitierenden und letztlich zu sanktionierenden Zwecken instrumentalisiert. Bei den meisten Vertretern der NÜT fungiert der Verweis auf Wagner als ein solches Autoritätsargument, das im Folgenden an nur einigen Repräsentanten nachgezeichnet werden soll: So knapp die Ausführungen Batkas (1909) zum Librettoübersetzen auch sind, so gedrängt finden sich in ihnen eindeutige Verweise auf die Grundpfeiler des Wagnerischen Theoriekonstrukts, die er dadurch bekräftigt, dass er sich selbst ausdrücklich der Generation der „durch Wagner Geschulten“ (ebd.: 102) zuzählt. Brecher (1911) bringt das wachsende Interesse an dem Phänomen der Librettoübersetzung in direkte Verbindung mit dem „übermächtigen Einfluß“ (ebd.: 4) des Wagnerischen Werks, dem er das Verdienst einer Sensibilisierung der Nachwelt für die Einheit von Wort und Ton und somit auch für die „musikalische Deklamation“ (ebd.: 71) zuspricht.³⁵ Andererseits aber scheint ihm der wichtige Beitrag Wagners nicht genug Verbreitung gefunden zu haben, wenn er zu dessen „Gesammelten Schriften“ befindet: „Wären sie nur mehr ins Bewußtsein der Kunstbeflissenen und Kunstliebhaber gedrungen! Dann würde heute nicht mehr an hunderterlei Fragen herumdiskutiert, die dort längst erschöpfend

33 Overbeck (2011: 20 FN 45) nennt den Fall, in dem der Komponist C. Monteverdi mit seinem Namen für ästhetische Programme bürgen muss, die er weder selbst verantwortete noch in der Stringenz verteidigt hätte wie diejenigen Autoren, die sich rückblickend auf ihn als Autorität berufen und die seinen Namen zum Zwecke einer normativen Argumentation instrumentalisieren.

34 M. E. besteht hier eher ein metonymisches Verhältnis.

35 In ähnlicher Weise berufen sich nach Brecher auch die übrigen Autoren der NÜT auf Wagner als Vertreter eines neuen Opernbewusstseins und als Revolutionär der musikalischen Deklamation, z. B. Anheißer (1938: 107, 131ff.), Wodnansky (1949: 2, 134) und Honolka (1978: 73, 91).

2 Forschungsstand

und in überzeugender Klarheit gelöst sind“ (Brecher 1911: 7). Wagner wird also nicht nur in Bezug auf die Librettoübersetzung, sondern auch allgemein auf die Opernästhetik als Vorbild propagiert, das leider in der zeitgenössischen Opernpraxis nicht genug gewürdigt wird (vgl. auch Istel 1916: 676f.). Mit seinem Befund mag Brecher Recht behalten, denn eine auch nur rudimentäre Kenntnis der Schriften Wagners, nicht nur seines prominentesten Werks *Oper und Drama*, beweist im Kontext der Librettoübersetzung ausschließlich Anheißer (vgl. 1938: 73, 103).

In den Schriften von Brecher und Anheißer, wird aus bloßer Wagnerreferenz quasireligiöse Reverenz. Dieser gemeinsame Zug verblüfft insofern, als der jüdischstämmige und später im Zuge der NS-Bedrohung in den Suizid getriebene Brecher (vgl. Kesting 2006: o. S.) und sein Zeitgenosse Anheißer, der Anhänger des NS-Regimes war, hier gleichermaßen voll Überzeugung für die Ideen des bekanntermaßen judenfeindlichen Wagner eintreten. Wenn auch bei den Autoren der NÜT vereinzelt kritische Worte fallen³⁶ oder so manches Wagnerische Pauschalurteil relativiert wird, so gilt doch Wagner noch bei Honolka als „Opernfachmann ersten Ranges“ (1978: 7) und damit als unanfechtbares Leitbild. Auch von ihm werden Librettoübersetzungen nur dann für gut befunden, wenn sie Wagnerischen Postulaten gerecht werden. Im Umkehrschluss muss die Abkehr von diesen Grundsätzen, wie Honolka sie in den 1920er Jahren beobachtet haben will, als Grund für die Abfassung und Inszenierung so vieler ‚bearbeitender‘ (und das heißt bei ihm unweigerlich: ‚schlechter‘) Übersetzungen angesehen werden (vgl. 1978: 55f.).

Zu beobachten ist die Bewunderung Wagners allerdings nicht nur in der Theorie zur Librettoübersetzung, sondern auch in einflussreichen Darstellungen der Operngeschichte und -theorie überhaupt. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang Hermann Kretzschmars Monographie *Die Geschichte der Oper* (1919), mit der er Wagner unverkennbar dadurch ein Denkmal setzt, dass er nicht nur seine Ausführungen mit der Besprechung von Wagners Œuvre beendet und damit dessen Stellung als Kulminationspunkt der Operngeschichte suggeriert, sondern auch dadurch, dass er ausdrücklich für die Fortführung Wagnerischen Gedankenguts plädiert: „Sache der Zukunft wird es nun sein[,] [sic!] für eine Schule Wagners zu sorgen. Sie hat bis heute warten lassen“ (1919: 272). Was Kretzschmar hier wohl in erster Linie für die Komposition von Musikdramen fordert, ist zum Erscheinungszeitpunkt seines Buches in der Theorie zur Librettoübersetzung schon eine handfeste Tendenz. Denn schon Brecher bemerkt, wenngleich er Wagner nicht beim Namen nennt, rund ein Jahrzehnt vor Kretzschmar die Bedeutung einer Rückbesinnung der Librettoübersetzer auf die von Wagner revolutionierte Opernpraxis:

36 Beispiele hierfür bietet Wodnansky (1949: 102), der Wagners Abwertung von Mozarts *Così fan tutte* anprangert und die Verwendung Wagnerischer Stabreime in einigen Librettoübersetzungen ironisch aufs Korn nimmt (vgl. ebd.: 35 und 45).

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

Die vereinzelt Bemühungen bedeutender Musiker, die, mit der Fähigkeit schärferer künstlerischer Spekulation begabt, ihrer Zeit voraneilten und inmitten der allgemeinen Passivität gegen den deutschen Übersetzungs-Unfug ankämpften, mit Wort und Tat eine Besserung auf jenem, dem frivolsten Leichtsinn und grobsinnigem Schlendrian überantworteten Gebiete einzuleiten suchten, sie fanden keine Nachfolge in der trägen Praxis, und es blieb alles beim alten. (Brecher 1911: 3)

Erst Anfang des 20. Jahrhunderts gelte, so Brecher, „das Feingefühl für Übereinstimmung von Wort und Ton [...] als ein charakteristisches, erfreuliches Merkmal“ (ebd.: 4) der zeitgenössischen Opernpraxis. Zwar kann in der Theorie zur Librettoübersetzung von einer organisierten ‚Wagnerschule‘, welche die Postulate des Meisters programmatisch aufgreift, nicht die Rede sein. Wohl weist aber die Aneignung Wagnerischer Ideen durch die Autoren der NÜT alle drei Merkmale auf, die Koppen (1986) für den kunsttheoretischen wie literarischen Wagnerismus formuliert hat: (1) Der „Wagnerismus ist eine vorwiegend, wenn nicht ausschließlich *außermusikalische* Art und Weise der Wagner-Rezeption“ (1986: 609). Literarische und musikalische Ästhetiken sowie die auf ihnen beruhenden Werke greifen auf Wagnerische Ideen genauso zurück wie die Diskussionen in belesenen und kunstaffinen Kreisen. Im vorliegenden Fall interessiert die Wagnerrezeption auf der Ebene kunsttheoretischer und genauer übersetzungstheoretischer Reflexion. (2) Die argumentative Beanspruchung Wagners als Autorität ist nicht unbedingt Ausdruck einer tiefgehenden und detaillierten Kenntnis all seiner Theoreme. Oft genug wird diese durch eine „eigenwillige Verbindung mit bestimmten geistigen, literarischen u. a. Strömungen und Anschauungen gebracht und als deren Grundlage und Rechtfertigung verwandt [...]. Nicht selten werden eigene Programme und Ideologien auf Wagner projiziert“ (ebd.). Auch die Autoren der NÜT rezipieren Wagners umfangreiches Schrifttum eher bruchstückhaft und in eklektischer Weise und instrumentalisieren dieses für die eigene Argumentation. *Oper und Drama* scheint dabei das Hauptwerk zu sein, dem sie viele Aussagen, Termini und sogar die polemischen Seitenhiebe entnehmen. Bei den Autoren der NÜT wird die Theorie Wagners zur breiten Projektionsfläche für die eigene Übersetzungsästhetik. (3) Der Wagnerismus ist ein historisch auf das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert beschränktes Phänomen. Wenngleich Koppen (vgl. ebd.) die Kernphase des Wagnerismus auf die Zeit von 1860 bis 1914 festlegt, so finden sich die in dieser Zeit geprägten und an Wagner angelehnten Topoi in der translationstheoretischen Literatur bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, sind doch einige davon selbst noch 1978 in Honolkas bereits mehrfach zitierter Monographie zu finden.

Als erstes konkretes Merkmal tritt in dem von Wagner beeinflussten theoretischen Diskurs zum Librettoübersetzen der polemische Schreibstil als auffällige Parallele zutage. Verfasste Wagner zu Beginn seines ersten Parisaufenthalts (1839–42) frühe Aufsätze noch in „ironisch-provokante[r] Heinrich-Heinesche[r] Manier“ (Franke 1983: 93; vgl. auch Kühnel 1986: 476), so führte die existentielle Bedrohtheit eines dort nicht reüssieren wollenden Künstlers zu einer

2 Forschungsstand

immer verdrosseneren und kämpferischen Darstellungsweise. In den Zürcher Schriften argumentiert Wagner bereits „wesentlich verbissener und mit teils gestellt besserwisserischem Pathos“ (vgl. Franke 1983: 93). Seine Invektiven gegen Zeitgenossen und zeitgenössische Opernpraxis sind „kaum mehr ironisch [...], sondern trüb ideologisch auf ein kunstästhetisches Ziel ausgerichtet“ (ebd.: 95). All dies verleiht Wagners Schriften der Jahrhundertmitte einen polemischen und gleichwohl polemisierenden Charakter, der von der Musikforschung mehrfach bemerkt wurde³⁷ und der das Wagnerische Theoriewerk zum anschaulichen Beispiel normativ-präskriptiver Kunstkritik überhaupt macht. Die Vermutung liegt nahe, dass der radikal wertende und sanktionierende Stil Wagners auch für die NÜT Pate stand.

Auf der textlichen Ebene manifestiert sich diese ideologische Nähe von Wagner und NÜT u. a. in der Verwendung ähnlicher rhetorischer Mittel, insbesondere identischer Metaphern und Vergleiche. Die Metaphorizität der Sprache Wagners ist der Musikforschung in ihrem Ausmaß und in ihrer Brisanz bereits aufgefallen (vgl. Franke 1983: 75, 104, 152; Kühnel 1986: 513). Problematisch wird der metaphorisch durchsetzte essayistische Stil v. a. dann, wenn sie an entscheidenden Stellen den eigentlichen Inhalt von Wagners Aussagen „verschleiert und nur schwer zu enträtseln“ macht (Franke 1983: 14; vgl. ebd.: 136). In den Schriften der Wagneranhänger, unter die Philosophen, Literaten, Kunsttheoretiker, Musikästheten und eben auch Theoretiker der Librettoübersetzung zu subsumieren sind, ist die Übernahme Wagnerischer Metaphorik ein auffälliges Charakteristikum. Der sich u. a. explizit in Kriegs- und Gewaltmetaphern manifestierende polemische Charakter der Wagnerischen Schriften bspw. ist auch Wesensmerkmal der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Librettoübersetzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Agnetta 2015a). Wurde Wagner schon als Revolutionär und Agitator (vgl. Franke 1983: 58) bzw. Demagoge (vgl. ebd.: 129) in eigener Sache bezeichnet, so gilt dies auch mit Einschränkungen für die Vertreter der NÜT. Von seinem Kampf um eine ästhetische Neufundierung des Musiktheaters legt Wagner im Vorwort zu *Oper und Drama* ein beredtes Zeugnis ab. Nur „eine offen erklärte und bestimmt motivierte Feindschaft“ ist in seinen Augen „fruchtbar“ (ebd.: 8) und dem „Ernst“ (ebd.: 9) dieser kulturpolitischen Angelegenheit angemessen. Einige Autoren der NÜT übernehmen diese kriegsrische Bestimmtheit. Unter den frühen Theoretikern, die sich zur Librettoübersetzung äußern und bewundernd auf Wagner zurückblicken, behält Anheißer (1938) diesen militanten Unterton, den auch Schmusch (vgl. 2009b: 23) bei ihm herausgehört hat, in seiner bekannten Schrift zur Verdeutschung Mozartscher Opern am ausgeprägtesten bei:

37 Vgl. Kretzschmar (1919: 270), Dahlhaus (1971/²1990: 15), Franke (1983: *passim*) u. v. m.

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

Aus den bisherigen Übersetzungen klang uns schon beim Lesen weniger Zeilen das berüchtigte „*Operndeutsch*“ entgegen. Dieser Verunstaltung gilt nicht zuletzt der Kampf, den seit einem Jahrhundert alle einsichtigen Mozartfreunde gegen die Übersetzer geführt haben und führen. (Anheißer 1938: XI, Hervorh. im Original; ähnlich auch ebd.: 214, 228)

Der Wagnerbezug geht gerade bei ihm über den sachbezogenen theoretischen Diskurs hinaus und manifestiert sich konkret in der ideologischen Verfemung der jüdischen Mozartübersetzer (vgl. dazu auch Honolka 1978: 31; Schmusch 2009b: 24). Herausgegriffen wurde hier allein die Kriegsmetaphorik, die allerdings nur einen der vielen Bildspenderbereiche darstellt, auf die sich Wagner und die Theoretiker der NÜT in gleichem Maße berufen.³⁸ Im Rahmen der vorliegenden Studie muss diese pauschale und an einem Beispiel veranschaulichte Beobachtung genügen; wichtig ist allerdings in diesem Kontext die Bemerkung, dass die Grenzen zwischen dem gewollt eindeutigen Wagnerbezug und der eventuell bloß zufälligen Konkretisierung ähnlicher, im westlichen Gedankengut verankerter Bildspenderbereiche fließend ist. Außerdem manifestiert sich in der Verwendung allgemein pejorativer Metaphorik nicht nur ein mehr oder weniger latenter Verweis auf die Wagnerische Theorie, sondern unabhängig davon auch der Pessimismus der Theoretiker angesichts der ‚Invarianzlast‘ (s. Abschn. 2.3.1) der Librettoübersetzung, die als schier unmöglich zu stemmen empfunden wird (vgl. auch Agnetta 2015a: 198f.). Der Gebrauch metaphorischer Wendungen zum Ausdruck der Übersetzungsschwierigkeit, zur Einschätzung der Übersetzbarkeit von Libretti überhaupt, ist allerdings dem autoreflexiven, normativen und z. T. sogar dem deskriptiven Theorieparadigma gemeinsam.

Viele Gedanken des Wagnerischen Theoriekonstrukts, wie sie v. a. in der meistzitierten Wagnerschrift *Oper und Drama* (1852) in Erscheinung treten, bilden nach eigener Aussage der Vertreter der NÜT den konzeptuellen Unterbau ihrer Theorie vom Librettoübersetzen. Schon Kunze bemerkt zwar, dass das, was generell „Wagners Ästhetik“ genannt wird, „von einem geschlossenen System weit entfernt ist“. Dennoch scheint diese, wie nachfolgend ersichtlich wird, auf „nur einige wenige zentrale Ideen“ zurückzuführen zu sein (Kunze 1983: 3): Ausgehend von einigen ihn zutiefst missstimmenden gesellschafts- und kulturpolitischen Umständen, konstruiert Wagner ab etwa 1848 ein theoretisches Gebäude, dessen tragende Säulen sich als radikale Dichotomisierungen ausmachen lassen. Franke bezeichnet bei der Besprechung der Zürcher Kunstschriften Wagners Leitlinien in diesem Sinne als eine „Schwarz-Weiß-Theorie“ (1983: 131). „Daß Wagner gern in Antithesen des Entweder–Oder dachte und formulierte“, unterscheide ihn, so Franke weiter (ebd.: 251), von den Philosophen und Theoretikern, allen voran Ludwig Feuerbach, deren Ideen Wagners Theorie zwar maßgebend

38 Auffällig sind sowohl bei Wagner als auch bei den Vertretern der NÜT Metaphern aus dem Bereich der körperlich-seelischen Krankheiten, der bildenden Kunst, der übernatürlichen Erscheinungen und des (auch sexuellen) Verhältnisses zwischen Mann und Frau.

2 Forschungsstand

beeinflussen, eine solche Radikalisierung aber nicht aufweisen. Die Differenz zwischen dem von ihm skizzierten Dramenideal und der zeitgenössischen Opernpraxis inszeniert er als schroffe Gegenüberstellung von Gut und Böse, Zukunftsweisendem und Antiquiertem, Wahrhaftigem und Irrtümlichem. So kommt auch Dahlhaus hinsichtlich der Ästhetik Wagners zu dem Ergebnis: „Des Widerparts beraubt, wäre die Theorie haltlos; Wagner brauchte Meyerbeer, wie Beaudelaire Hugo. Das musikalische Drama ist als Umkehrung der modernen Oper konzipiert“ (1971/21990: 15). Wagners theoretisches Konstrukt könnte daher eine Theorie der Dichotomien genannt werden. Auf viele von ihnen nehmen auch die normativen Übersetzungstheoretiker Bezug.

Die erste zu nennende Dichotomie besteht in der den musiktheoretischen Diskurs bis heute prägenden Gegenüberstellung von Oper und Drama, die der meistgelesenen Wagnerschrift von 1852 ihren Namen verleiht. Der Begriff der ‚Oper‘ bezeichnet dabei das im Verlaufe eines extrinsisch motivierten Produktionsprozesses entstandene Werk, das alleine auf Publikumsunterhaltung, Sängerdarstellung und monetären Profit zugeschnitten ist und dem von Wagner jeder größere ästhetische Wert abgesprochen wird. Der zweite Begriff, der des ‚Dramas‘, hingegen bezeichnet ein musiktheatralisches Werk intrinsischer Motivation, in dem alle Teile der übergeordneten Idee dramatischer Gestaltung eines Sujets zu entsprechen haben. Allein ein solches Drama ist in der Lage „*das von aller Konvention losgelöste Reinnenschliche*“ (Wagner 1851/1914: 166) zum Ausdruck zu bringen. Es ist v. a. diese Idee des „Dramatischen“ (Specht 1908: 409f.) bzw. (manchmal synonym dazu verwendet) des „Dramaturgischen“ (Honolka 1978: 54), die von den Repräsentanten der NÜT meist als oberflächliche Nomenklatur übernommen wird. Die Verwendung dieses Prädikats hätte von Wagner zum Teil keine Zustimmung geerntet. Denn wohl kaum hätte Wagner seinen Rivalen Verdi, Puccini oder Bizet als „Musikdramatiker“ bezeichnet, wie dies bspw. Brecher (1911: 48), Istel (1916: 676) und Honolka (1978: 26) tun. In der NÜT werden Werke als ‚dramatisch‘ etikettiert, ungeachtet der Tatsache, dass Wagner diesen Ausdruck nur einer noch kommenden Kunst, eben dem *Kunstwerk der Zukunft* (Wagner 1850b), und einigen seltenen exemplarischen Passagen in den Opern Glucks, Mozarts und Webers vorbehielt. Deutlich zeigt sich dieser Umstand u. a. bei Honolka, der zu Beginn seiner Monographie zur Librettoübersetzung auf den Umstand aufmerksam machen will, dass „die genialsten italienischen, französischen, russischen, tschechischen Opern in so problematischer, wenn nicht verfälschter, jämmerlicher oder abstoßender Gestalt auf den deutschen Musikbühnen erscheinen“ (1978: 9), und später noch einmal lapidar verkündet: „Alle Großen der Oper waren auch große Musikdramatiker“ (ebd.: 61; ähnlich auch ebd.: 73). Einige Vertreter dieses Paradigmas verändern damit die Extension der Begriffe ‚Drama‘ und ‚Dramatiker‘, wie sie Wagner im Sinn hatte. Im Wesentlichen besteht die Änderung darin, dass viele originale Opern mit einer gewissen Ehrerbietung als ‚dramatisch‘ charakterisiert werden (Istel

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

1916: 676), während ‚undramatisch‘ zum Hauptmerkmal der für fehlerhaft befundenen ZS-Versionen wird (z. B. Brecher 1911: 21). Aufgabe der Librettoübersetzer solle es also sein, die im Original gegebene dramatische Einheit wiederherzustellen (vgl. ebd.: 64). Auch Allusionen auf das im Original enthaltene, durch die Übersetzung aber nicht mehr zugängliche ‚Reinmenschliche‘ sind in den Ausführungen der Autoren der NÜT zu finden (vgl. Anheißer 1938: 30).

Eine zweite Dichotomie Wagners knüpft an die erstgenannte an. Denn für ihn ist die Oper ein hoch inkonsistentes, disparates Gebilde, das effekthaschende Maßnahmen aneinanderreicht, sie ist „ein zusammenhangloses Gewirr kleiner, unterentwickelter Formen“ (1861: 10). Charakteristisch für sie ist ein „Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem sich ein jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit am besten behagte“ (Wagner 1850a: 24). Bei der Konzeption des Dramas bzw. des Kunstwerks der Zukunft geht es Wagner im Gegensatz hierzu um eine organische Einheit (vgl. 1852: 91), um Harmonie (ebd.: 100) und Vollendung (ebd.: 16f.). Das Drama war für ihn „dieses eine, untheilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes“ (1850a: 23).³⁹ Es verkörpert das Ideal einer – in der hier vorgeschlagenen Terminologie – weitgehenden ‚synsemiotischen Durchdringung‘, gemäß welcher sich alle Teile des Musikdramas als notwendigerweise polysemiotisches Gebilde einer einheitlichen Gesamtkonzeption unterordnen (vgl. Kap. 3.5 und 5). Alle am Musikdrama beteiligten Künste sind in dieser Hinsicht „Funktionen des Dramas“ (Dahlhaus 1971/²1990: 13).

Wagners Name wird im Operndiskurs zum allgemeinen Symbol für eine radikal veränderte Kompositionspraxis stilisiert, in der nach zweieinhalb Jahrhunderten Operngeschichte Wort, Ton und Geste endlich zu wahrer und unzertrennlicher Einheit verschmelzen. Die ‚dramatische Einheit‘, d. h. das Zusammenwirken der Künste zum Zwecke des Dramas, wird, wo nicht lediglich als Parole gebraucht, zu einem Hauptanliegen der Kritik: „Man fühlte sich als Wagnerianer, wenn man das Wort-Ton-Problem ins Zentrum der Opernkritik rückte“ (Dahlhaus 1971/²1990: 11). Selbiges tun auch die Vertreter der NÜT, die – vom Text auf die Gesamtoper schließend – auch ‚Opernkritik‘ betreiben. Die Forderung nach der Einheit der Künste, die Wagner in erster Linie für die Opernproduktion formuliert hatte, wird von ihnen übernommen, auf die Belange der Librettoübersetzung zugeschnitten und fungiert nunmehr auch beim Operntransfer als Leitgedanke. Die Rede von der Einheit der einander erst verständlich machende Künste entscheidet z. B. die damals schon oft gestellte Frage danach, ob nun eine zielsprachliche Version oder doch lieber eine Originaloper adäquater für eine Aufführung in einem fremden Land sei, zugunsten der erstgenannten Option (vgl. Honolka 1978: 10). Ist diese übergeordnete Entscheidung erst einmal

39 Die genannten Textzitate aus dem Theoriewerk Wagners stellen eine kleine, aber repräsentative Auswahl dar. In Wirklichkeit sind die Textstellen, welche die Disparatheit der Oper und die Einheit des Dramas akzentuieren, unüberschaubar zahlreich.

2 Forschungsstand

getroffen, so muss in einem weiteren Schritt präzisiert werden, dass es sich bei der Übersetzung des Operntextes um eine dementsprechend qualitativ hochwertige Sprachversion handeln muss, welche u. a. die Bezüge zur Musik und damit die Sinndimensionen des Werks erhält:

Im wirklich meisterlichen Opernwerk lassen sich Wort- und Tonwirkung gar nicht mehr scheiden, sie sind ein untrennbares Bündnis eingegangen, zu einer neuen Einheit erwachsen. Also kann doch auch die Übersetzung einer fremdsprachigen Oper nichts anderes anstreben, als diese organische Einheit uneingeschränkt zu wahren, die Wirkung und innere Wahrheit, kurz, die künstlerische Verständlichkeit des Werkes auch in der neuen Sprache voll zu erhalten. (Brecher 1911: 12)

Wird eine originalsprachliche oder schlecht übersetzte Version zur Aufführung gebracht, so ist die ursprünglich gegebene „organische Einheit“ der aufeinander bezogenen Einzelkünste gestört bzw. zerstört. Die Musik würde dann infolge der Loslösung vom passenden Wort zum lediglich ‚kulinarischen‘ Hörgenuss ohne Möglichkeit zum Nachvollzug der dramatischen Tiefendimensionen verkommen (vgl. von den Pfordten 1908, zit. nach Anheißer 1938: 197; Honolka 1978: 10, 17, 39, 91). Nur durch die Rückbesinnung auf das Wagnerische Postulat der „dramatischen Einheit“ sei, so propagiert es zumindest Brecher, das bisher bei der Übersetzung von Libretti zur Anwendung gekommene „achtlos lüderliche Verfahren“ (1811: 4) rückgängig zu machen. Erst auf dieser Grundlage sei auch die „Wiederherstellung der Integrität“ (ebd.: 4, FN1) der durch die Übersetzung zu Schaden gekommenen Opern zu bewerkstelligen. Aus ihr erwächst eines der wichtigsten übergeordneten Ideale, an denen die existierenden und die eigenen Librettoübersetzungen von da an gemessen werden: das Ideal der Verständlichkeit, mit dem schon seit Wagner bei weitem nicht immer die auditive und inhaltliche Verständlichkeit des Textes gemeint ist, sondern die synsemiotischen Übereinstimmungen zwischen Wort und Ton sowie zwischen Wort und Geste (vgl. Agnetta 2016: 144f.). Wichtig ist hier, dass sich die Theoretiker der NÜT als Vorkämpfer einer Übersetzungspraxis sehen, welche der zielsprachlichen Oper zur ihr gebührenden Form verhilft, in der „Musik und Wort gleichermaßen zu ihrem Recht kommen“ (Wodnansky 1949: 2 in deutlicher Anlehnung an Anheißer 1938: IX, XII). Als Kämpfer in dieser Sache sieht sich wiederum Anheißer (vgl. 1938: 138, 214), der die Wichtigkeit der musikalisch-dichterischen Einheit nach eigener Aussage am Wagnerischen Drama geschult hat (vgl. ebd.: 226). Der Bericht Anheißers über seinen übersetzerischen Werdegang erinnert in seinem vereinheitlichenden und apologisierenden Tonfall sehr stark an Wagners (1851/1914) autobiographische Ausführungen, die rückwirkend die Plausibilität und Unabdingbarkeit des eigenen künstlerischen und kunstpolitischen Handels reklamieren.

Eine dritte Dichotomie bezieht sich auf die konkreten Maßnahmen, die vom fehlerhaften Ist- zum idealen Sollzustand führen sollen. Bei Wagner bedeutet dies das Abwenden von der Oper, die sich wie oben beschrieben „in unendlich bunter,

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

äußerlicher Zerstreuung [...] kundgibt“ (Wagner 1851/1914: 95), und die Hinwendung zum Einheit stiftenden Drama. Bei den Repräsentanten der NÜT handelt es sich dagegen um die Anklage und Überwindung „lüderlicher“ (Brecher 1911: 4) Übersetzungspraxis. Trotz dieses nicht unwesentlichen Unterschieds wird Wagner bei Batka (1909), Brecher (1911) und Wodnansky (1949) auch in den eigenen Belangen als Revolutionär betrachtet. Ein von der zeitgenössischen Praxis abweichendes Ideal in Aussicht zu stellen ist das Charakteristikum normativer Theorien. Dabei kann vom Kritiker – manchmal mehr oder weniger pejorativ als „Ästhetiker“ apostrophiert (vgl. Mukařovský 1942/1989: 59) – auf zweifache Weise normativer Druck aufgebaut und ausgeübt werden: Zum einen werden Produzenten angeleitet, wie das Schöne zu erschaffen ist, zum anderen wird dem Rezipientenkollektiv vorgeschrieben, was es als schön empfinden soll (vgl. ebd.). Diese beiden Komponenten finden sich sowohl bei Wagner als auch den Vertretern des NÜT wieder.

Das Verharren in einem mangelhaften Ist-Zustand ist allgemein für den Kritiker ein Zeichen der Unmündigkeit. Ihm kommt die Aufgabe zu, dem Kollektiv, das er zu überzeugen sucht, den Spiegel vorzuhalten, um es aus dieser Unmündigkeit herauszuholen. Dabei gehört es zu seinem rhetorischen Inventar, sich einmal als Teil des Kollektivs, einmal als dessen notwendig feindseligen Widersacher (Wagner 1852: 8) zu inszenieren – immer jedoch rückt das Gemeinwohl des Kollektivs ins Zentrum der Ausführungen. Dementsprechend ist z. B. für Wagner das künstlerische Artefakt ein „soziales Produkt“ (Wagner 1950a: 5), das repräsentativ für die Gesellschaft entsteht, die sie hervorbringt (vgl. ebd.: 23). Da diese ihren „Lieblingssitz“ (ebd.: 22) im (Musik-)Theater hat, ist es bei ihm besonders wichtig, die verkommene zeitgenössische Praxis durch eine neue Ära glorreicher musiktheatraler Kunstwerke zu ersetzen:

Somit bezeichnet sie [sc. die Kunst], als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüthe unserer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber diese [sc. die zeitgenössische] ist die Blüthe der Fäulnis einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse. (Ebd.: 23)

So fasst Wagner mit Bezug auf das Schaffen der griechischen Tragödiendichter, denen allein er Vorbildfunktion zuspricht, zusammen: „denn das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken“ (ebd.: 27). Auch mit seiner Rede von der „Oeffentlichkeit“, „Volks-genossenschaft“ und dem immer förderlichen Patriotentum (vgl. ebd.: 33) appelliert er an die „sociale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle aller zu eigen macht“ (ebd.: 45). Nur gemeinsam kann der Weg vom defizitären Ist, dessen Konnotation bei Wagner auch auffällig über die reine Opernpraxis hinaus in das alltägliche gesellschaftliche Miteinander hineinreicht, zum idealen Soll beschritten werden. Wer diesen vorgegebenen Weg verlässt, so beschreibt auch Bergson (1899/²³2011: 128), zieht automatisch den Vorwurf des

2 Forschungsstand

Wahnsinns, der Nicht-Ernsthaftigkeit und Komik auf sich. So ist es nicht verwunderlich, dass auch Wagner, namentlich im Vorwort seines Buches *Oper und Drama* (1852: 7–22) die zeitgenössische und „widerliche“ (ebd.: 9) Opernpraxis mit ebendiesen Attributen beschreibt.⁴⁰

Da nun das Librettoübersetzen ein in zeitlicher wie ökonomischer Sicht sehr aufwändiges Unterfangen ist und Neuübersetzungen daher vielleicht noch mehr als im rein literarischen Bereich der Legitimation bedürfen, nehmen die Beiträge der hier behandelten Übersetzungstheoretiker ironisch-polemische, u. U. sogar höchst abwertende Züge an. Zuweilen gleiten sie ins Moralische ab, wenn auch sie ihre Kritik an die Missachtung eines konstruierten Gemeinwohls binden und auf dieser Grundlage negative Verdikte und radikale Sanktionen über bestehende Übersetzungen verhängen. Dass der Librettoübersetzer eine hohe kulturpolitische Verantwortung trägt, ist ein Leitmotiv im Schrifttum normativ-präskriptiver Prägung; die Rede ist z. B. von guten Übersetzungen als „Ehrenpflicht unseres Volkes“ (vgl. Abert 1919: II 293f.), vom Librettoübersetzen als einer „so wichtigen Aufgabe“ (Anheißer 1938: 124) und vom Übersetzer als „Diener seines Volks“ (ebd.: 190).

Zusammenfassend lässt sich also formulieren: Das Wagnerische Theoriekonstrukt liefert den meisten Vertretern der NÜT zentrale Autoritätsargumente. Bei der Übernahme der Wagnerischen Explikationsschemata und deren Anpassung an die eigenen Zwecke kommt es allerdings zu einer bedeutungsträchtigen Verschiebung, und zwar v. a. hinsichtlich der Bewertung des existierenden Opernrepertoires. Radikal ändert sich der Befund, der den Ausgangspunkt für die angestrebte Revolutionierung der defizitären Umstände – im ersten Fall die der zeitgenössischen Opernpraxis im Allgemeinen, im zweiten die der existierenden Librettoübersetzungen – darstellt: Während Wagner namentlich in den Zürcher Schriften die Hegemonialstellung des Komponisten bei der Opernproduktion anprangerte, den „Tod der Oper“ (Wagner 1852: 18), wie man sie bis *dato* kannte, sowie deren Ablösung durch das Drama forderte, verwenden jene den gleichen bildhaft-essayistischen Stil zur Negativcharakterisierung bestehender Librettoübersetzungen. War für Wagner fast noch die gesamte vergangene und zeitgenössische Opernproduktion ‚undramatisch‘ und deswegen sanktionswürdig, so sind es bei den hier behandelten Autoren hingegen lediglich die für schlecht befundenen zielsprachlichen Adaptionen des ansonsten weitgehend neutral oder positiv bewerteten Opernoriginals, dem es nun mit einer neuen, endgültigen Übersetzung beizukommen gilt.

40 Zum „Wahn(sinn)“ vgl. Wagner (1852: 13, 19), zum Ernst der eigenen Ausführungen vgl. ebd. (S. 9) und zur Komik vgl. ebd. (S. 242 FN).

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

2.3.3 Die deskriptive Übersetzungstheorie

Perhaps if the thoughtless propagandists of “singing in English” and the careless critics of translations in general realized the stupendous difficulties faced by the translator of even the simplest song, they would be more inclined to treat with respect and consideration a work worthy of the most inspired poet-musician, instead of relegating it to the underworld of grubbing hacks and soulless versifiers. (Spaeth 1915: 298)

Die Aufgabe des Übersetzers vertonter Texte ist sehr komplex. Deswegen plädiert Spaeth im zitierten Passus schon am Anfang des 20. Jahrhunderts für eine respektvolle, in jedem Fall aber mild ausfallende Übersetzungskritik. Im vorausgegangenen Abschnitt (vgl. 2.3.2) ist aufgezeigt worden, mit welchem Impetus die Diskussion rund ums Übersetzen fremdsprachlicher Libretti geführt wurde und wie dieser u. a. in die Formulierung vermeintlich allgemeingültiger Übersetzungsnormen mündete. Nachfolgend soll ein davon abweichender Ansatz vorgestellt werden, der sich der Deskription historisch situierter Operntransfers und Librettoübersetzungen verschrieben hat. Wir bezeichnen ihn – in vager Anlehnung an die *Descriptive Translation Studies* (vgl. Toury 1995) – als *Deskriptive Übersetzungstheorie* (DÜT). Was ein (Libretto-)Übersetzer darf und was nicht, entscheidet demnach nicht die Übersetzungstheorie, sondern entweder der Übersetzer selbst als mündiges Individuum oder ein Auftraggeber mit einem Katalog an bestimmten und bestimmenden Ansprüchen. Die Theorie limitiert sich in jedem Fall vornehmlich auf die retrospektive Beschreibung der an einem konkreten translatorischen Fall beteiligten Größen.

Innerhalb der Gesamtheit aller *übersetzungstheoretischen* Quellen, wie sie Koller beschreibt (s. Kap. 2.3), bilden die *übersetzungswissenschaftlichen* Studien, die von deskriptivem Interesse sind und sich v. a. des seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts geprägten terminologischen und methodologischen Instrumentariums bedienen, zum heutigen Zeitpunkt eine – wie auch im Hinblick auf die Librettoübersetzung evident ist – erheblich kleinere Teilmenge. Im folgenden Abschnitt sollen die existierenden Studien synoptisch dargestellt werden, um den Ansatz der vorliegenden Arbeit umreißen zu können. Neuere philologisch-translatologische Monographien mit „systemhaften Theorieansprüchen“ (Kaindl 1995: 3) stellen auf dem Gebiet der Librettoübersetzung die Dissertationsschriften von Kaindl (1995), Micke (1998), Mertens (2011) und Langer (2014) dar. Kaindl hat dem sehr komplexen Feld der Übersetzung musikgebundener Texte, insbesondere der Librettoübersetzung, etliche Artikel gewidmet (vgl. 1990, 1992, 1994, 1996, 1997, 1998b, 1999/2006, 2003, 2004c, 2005, 2006).

Deskriptive Beobachtungen zum translatorischen Umgang mit polysemiotischen Kommunikaten werden aufgrund der zahlreichen Querverbindungen zwischen verbalen und nonverbalen Anteilen aber nicht nur in der Übersetzungswissenschaft angestellt. Auch die Musikwissenschaft, v. a. verbunden mit den Namen Schneider und Schmusch, hat sich um die wissenschaftliche Beschreibung

2 Forschungsstand

der zahlreichen mit der Librettoübersetzung verbundenen Kulturtransferprozesse bemüht. Überhaupt wird der Terminus der ‚Librettoübersetzung‘, der auch in der vorliegenden Studie als genauere Bezeichnung für die interessierenden sprachlichen Transferprozesse angesehen wird, von der musikologischen Forschung ins Feld geführt (vgl. Ernst 1963; Ulm 1991: 46; Marschall 2004; Schneider/Schmusch 2009) und erst allmählich von den Philologien aufgegriffen (vgl. Mertens 2011, Langer 2014).⁴¹ Im Interesse wahrer interdisziplinärer Forschung gilt es, auch solche nicht-translatologischen und dennoch weiterführenden Arbeiten zu berücksichtigen.

Gier hat angemerkt, die komplexe Geschichte der Librettoübersetzung sei „sinnvoll nur im internationalen Vergleich zu behandeln“ (1998: 245). Seit den 2000er Jahren häufen sich daher international ausgerichtete Sammelbände zur Librettoübersetzung (Marschall 2004, Schneider/Schmusch 2009, Corral/Lladó 2010f.). Gemessen an der Zahl der einschlägigen Publikationen ist der theoretische Umgang mit dem Librettoübersetzen aber eine vornehmlich deutsche Domäne, wenngleich sich Autoren auch vereinzelt mit Fragestellungen auseinandersetzen, die sich auf den englischen,⁴² französischen (z. B. Degott 1999, 2006), italienischen (z. B. Loubinoux 1994, Marica 1997), spanischen (z. B. Mateo 2001) und portugiesischen (z. B. Di Pasquale 2007, 2010f.) Raum beziehen. Gegenstand der Diskussion ist also primär die Eindeutschung von Opernwerken. Dies ist nicht weiter verwunderlich, wenn man berücksichtigt, dass das Deutsche sich erst verhältnismäßig spät als Opernsprache etabliert hat. I. d. R. finden dabei im translatologischen Diskurs lediglich die bekanntesten Opern Mozarts, Verdis und Puccinis Berücksichtigung. An zweiter Stelle werden die deutschen Übertragungen von Musikdramen Wagners, Bizets und Puccinis besprochen. Selten kommen die Übersetzungen von weniger kanonischen Opern zur Sprache. Seitenblicke auf den slawischen Bereich etwa (Smetana etc.) bleiben eher die Ausnahme (vgl. Pečman 1973, Honolka 1978, Thur 1990).

Wenngleich sich Musikwissenschaftler wie Schneider (1981), Brandstetter und Machatius (beide 1982) schon früh mit der Frage der Übersetzung musikgebundener Texte beschäftigt haben, so ist ein einschlägiger Artikel in dem musikwissenschaftlichen Referenzwerk *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) erst im Supplementband der zweiten Auflage (2008) erschienen. In dem anglophonen Pendant, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie² 2001, Bd. 25), findet sich kein Eintrag unter dem Lemma „Translation“, wohl

41 Die Oper hat dabei den Vorzug, dass die textlichen Anteile in ‚Libretto‘ eine eigene Bezeichnung finden. Comics können nicht auf eine solche Präzisierung zurückgreifen; daher wird weiterhin von der „Comicübersetzung“ (z. B. Kaindl 2004a) die Rede sein. Beim Film hingegen können wiederum die Synchronisation bzw. Untertitelung den gesamten Transfer bezeichnen, der die Übersetzung der Film-Dialoge (u. a.) beinhaltet.

42 Vgl. z. B. Kalisch (1914f./1966), Spaeth (1915), Peyser (1922), Dent (1934f.), Drinker (1950), Hamilton (1990) und Herman/Apter (1991), Apter/Herman (2000), Desblache (2007). Für weitere Titel vgl. Matamala/Orero (2008).

2.3 Paradigmen einer Theorie der Librettoübersetzung

aber im *The New Grove Dictionary of Opera*, für welches Jacobs (1992) einen vierseitigen Beitrag verfasst hat. Beiträge zum Thema finden sich nur vereinzelt und verstreut in musikwissenschaftlichen Sammelbänden und Zeitschriftennummern.⁴³ Ein erster einschlägiger, bei aller Interdisziplinarität kohärenter Sammelband geht auf einen internationalen Kongress zur Librettoübersetzung zurück (vgl. Marschall 2004). In ihm wird dennoch ausdrücklich betont, dass der Umriss einer holistischen, spezifisch translatologischen Theorie von der Übersetzung musikgebundener Texte noch aussteht (vgl. Marschall 2004: 11). Einen weiteren einschlägigen Sammelband haben Schneider/Schmusch im Jahr 2009 herausgegeben. Bernicke (2006) beschäftigt sich in ihrer Monographie eigens mit der Frage der Opernüber titelung. Genannt sei zuletzt ein von Gschwend (2006) vorgelegter essayistisch-unterhaltsamer Praxisbericht zum Librettoübersetzen.

Als besonders wertvoll haben sich für die vorliegende Arbeit die interdisziplinär ausgerichteten, aber einem primär musikwissenschaftlichem Interesse entsprechenden Studien von Schmusch/Schneider/Béhar (2006), Schmusch (2009a, 2009b) und Schneider (2009a) erwiesen, die allesamt das Konzept des Kulturtransfers – wie es etwa von Espagne/Werner (1988), Espagne (2003) und Schmale (2003) umrissen wurde – in verschiedenen Detailanalysen, aber auch auf einer holistischen konzeptionellen Ebene auf das weite Gebiet der Librettoübersetzung anwenden. Relevant ist eine solche Implementierung deswegen, weil das Librettoübersetzen als paradigmatisches Beispiel für den „Prozess der Genese der neueren *europäischen* Kultur selbst“ (Schmusch 2009b: 34, Hervorh.: M. A.) herangezogen werden kann, wenn nicht gar das Libretto mitsamt seinen Übersetzungen als „ein Massenmedium des interkulturellen *weltliterarischen* Austausches“ (Leisi 1986/1995: 147, Hervorh.: M. A.) angesehen werden muss. Dieser von der Kulturtransferforschung inspirierte musikwissenschaftliche Ansatz, den Schmusch (2009b: 28) eine „musikhistoriographische Kulturtransferforschung“ nennt und mit dem in bewusster Weise von den zwar wertvollen, aber kein „wissenschaftliches Erkenntnisinteresse“ im eigentlichen Sinne verfolgenden „erfahrungsgesättigte[n] Berichte[n] von Praktikern“ (ebd.) wie Brecher, Anheißer etc. Abstand gewonnen werden sollte, wird in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit (insbes. in Abschn. 4.1.2 und 4.2.1) weiterverfolgt. Darüber hinaus wird er mit einem genuin übersetzungswissenschaftlichen Blickwinkel in Verbindung gebracht, denn bisher scheinen Musikwissenschaft und Translatologie nur wenig Kenntnis von den gegenseitigen Bemühungen zur Erhellung der Phänomene *Librettoübersetzung* und *Operntransfer* genommen zu haben.⁴⁴

Translatologie und Kulturtransferforschung in einen regen Dialog zu bringen ist in Hinblick auf eine konsistente Theorie vom Transfer polysemiotischer

43 Vgl. z. B. Leisi (1986/1995), Schneider (1997, 2004, 2005a, 2005b, 2009a), Brenner (2007) und Bletschacher (2008).

44 Schmusch (2009b: 28) würdigt z. B. Kaindls Monographie von 1995.

2 Forschungsstand

Gebilde in mehrfacher Hinsicht indiziert. Der Im- bzw. Export polysemiotischer Kulturartefakte beschränkt sich nicht allein auf den Sprachtransfer bzw. auf das Handeln des für ihn Verantwortlichen: des Übersetzers. Außer ihm müssen auch andere interkulturell kompetente Experten herangezogen werden, die zwar im weiten Sinne als ‚Über-setzer‘, d. h. als Mediatoren, bezeichnet werden können, deren primäre Aufgabe allerdings nicht die Ersetzung der ausgangs- durch ziel-sprachliche Komponenten ist, sondern etwa die Veränderung bzw. Anpassung der nonverbalen Anteile. Überdies ist bei solchen Transferprozessen eine klare Grenzziehung zwischen Übersetzung und interlingualer Bearbeitung nicht immer eindeutig zu ziehen, ja ist nicht einmal mehr erwünscht (Susam-Sarajeva 2008: 189). Denn gerade beim Transfer von Text-Musik-Kommunikaten ist eine durchgreifende Veränderung bzw. Ersetzung des Textes sowie die Veränderung und das Umarrangement der musikalischen Anteile durchaus gang und gäbe. Diese Beobachtung führt bei Susam-Sarajeva zu dem Postulat, die Übersetzungswissenschaft solle sich pauschal mit allen interkulturellen Transferleistungen beschäftigen (vgl. ebd.). Autoren wie Low (2005: 194) schränken das Einzugsgebiet übersetzungswissenschaftlicher Forschung dagegen v. a. auf den Austausch der verbalen Komponenten durch solche ein, die Kohärenzbeziehungen zum Original aufweisen. In jedem Fall ist die translatologische Beschreibung auf eine Ergänzung durch Ansätze aus der Kulturtransferforschung angewiesen. Wahre interdisziplinäre Forschung ist *per definitionem* an der Schnittstelle verschiedener Disziplinen anzusiedeln, muss aber auch deren Grenzen und Zuständigkeitsbereiche reflektieren. Überlegungen zum Transfer vertonter Texte fallen eben in den Zuständigkeitsbereich mehrerer Disziplinen und nicht alleine in den der Translatologie. Wenn auch in einer Studie wie der vorliegenden vornehmlich eine translatologische Perspektive eingenommen wird, so soll damit nicht gleichzeitig propagiert werden, dass die Übersetzungswissenschaft mit ihren Mitteln das interessierende Phänomen im Alleingang zu beschreiben in der Lage ist. Aus diesem Grund ist der Rekurs auf Meta-Wissenschaften wie der Semiotik, Hermeneutik und Ästhetik als so wertvoll zu erachten.

Eines der wichtigsten Merkmale der heutigen librettobezogenen Übersetzungsforschung ist die Erkenntnis, dass es von einem Original unzählige und historisch jeweils individuell situierte Übersetzungen geben kann. Während im normativ-präskriptiven Paradigma die Übersetzungspluralität eine klare finalistische Komponente aufweist und in den meisten Fällen nur insofern geduldet wird, als eine einzelne Übersetzung oder eine ganze Reihe schlechter Übersetzungen zu einem bestmöglichen und endgültigen Translat führen, das seine(n) Vorgänger letztlich ersetzt, ist für die deskriptive Übersetzungsforschung eine jede Übersetzung (oder interlinguale Bearbeitung) eines Originals legitim und Ausdruck einer historischen Notwendigkeit, mit ihren jeweiligen Anlässen und Konsequenzen. Eine solche Auffassung kann z. B. an Mertens' Studie von 2011 veranschaulicht werden, deren Ausführungen deshalb so interessant sind, weil sie nach eigener

Aussage nicht dazu konzipiert wurden, wie üblich textlichen Verfehlungen in den Übersetzungen nachzugehen, sondern zu beschreiben, wie sich die gesellschaftlich-ästhetischen Prämissen einer Übersetzungsepoche bzw. -phase im jeweiligen Translat niederschlagen. Dem hinter einem solchen Vorhaben stehenden hermeneutischen Bewusstsein über die Verschiedenheit und den heuristischen Wert einer jeden Übersetzung will auch die vorliegende Arbeit gerecht werden.

2.4 Ziele der vorliegenden Arbeit

Zum Abschluss des in diesem Kapitel gewährten Überblicks sollen jene Forschungsdesiderata in kondensierter Form zusammengetragen werden, denen es nachfolgend Rechnung zu tragen gilt. Übergeordnete Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist die Bereitstellung einer Systematik zur sowohl terminologisch als auch methodisch konsistenten Beschreibung polysemiotischer Kommunikate und ihres interkulturellen Transfers. Hierzu gibt es, wie aufgezeigt worden ist, bereits einige linguistische, literatur- und musikwissenschaftliche sowie translatologische Ansätze. Diese gilt es zu integrieren und zu ergänzen. Die angestrebte Zusammenführung der bestehenden, in terminologischer und methodischer Hinsicht aber sehr heterogenen Ansätze führt in den folgenden Großkapiteln zum Vorschlag eines einheitlichen und semiotisch fundierten terminologischen Beschreibungsapparats (s. Abschn. 3.2.2, Kap. 3.3 und 3.5).

Herangezogen wird in der vorliegenden Untersuchung eine Kommunikatsorte aus dem ästhetischen Bereich, denn in diesem manifestieren sich die Wechselbeziehungen zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme in einer größeren Vielfalt, als dies bei der prototypischen instrumentellen Kommunikation der Fall ist, der sich die Forschung bisher verstärkt gewidmet hat. Es handelt sich genauer um die Oper und damit um eine Kommunikatsorte, mit deren Beschreibung die bisherigen Erkenntnisse zum Bereich der Text-Bild-Kommunikation um solche ergänzt werden können, die an der Wechselbeziehung von Sprache und Musik zu gewinnen sind. Zum Tragen kommt in der vorliegenden Untersuchung v. a. ein allgemein-semiotischer Ansatz, der den in manchen aktuellen semiotischen Studien beobachtbaren Linguozentrismus ablehnt und alle Zeichensysteme als prinzipiell gleichwertig erachtet. Berücksichtigung finden im Folgenden Ansätze aus der Musik-, Sprach- und Literaturwissenschaft, der Translatologie und Kulturtransferforschung, sofern sie sich mit diesem übergeordneten semiotischen Anliegen in Einklang bringen lassen. Die vorliegende Studie entspricht dabei einem retrospektiv-deskriptiven Interesse und gewährt einen analytischen Blick auf einen Sonderfall der Übersetzung von Texten, die in polysemiotische Kommunikate eingebettet sind. Von der prospektiven Formulierung eines Leitfadens, der zukünftigen Übersetzern das Handwerk zu erleichtern helfen soll, wird im Folgenden abgesehen, zumal die Erstellung einer singbaren

2 Forschungsstand

Librettoübersetzung allem Anschein nach auszusterben droht (vgl. Mertens 2011: 219). Aber auch für die Opernübersetzung, die Mertens als die „einzig gültige und zeitgemäße Form der Opernübertragung“ (ebd.) ansieht, liefert die vorliegende Arbeit ein mögliches Analyseraster, keinen Katalog von Hilfestellungen für den Praktiker. Zentral ist bei alledem die Frage nach der faktischen Veränderung der verbalen und nonverbalen Anteile im Rahmen bestimmter interlingualer und interkultureller Transfers.

Es wird im Folgenden darüber hinaus auch aufzuzeigen sein, dass die Theorie der Librettoübersetzung ihrerseits auf die allgemeine Übersetzungstheorie zurückwirken kann, nachdem ihr in der Vergangenheit mehrere einschlägige und zum Teil umfangreiche philologisch-translatologische Studien gewidmet worden sind. Die erarbeiteten Grundsätze sind im Ermessen des Verfassers der vorliegenden Studie in der Lage, einen wichtigen Beitrag zur Formulierung einer zukunftsfähigen Theorie des interkulturellen Transfers von (ästhetisch gestalteten) polysemiotischen Artefakten zu leisten, die Translatologie und Kulturtransferforschung miteinander ins Gespräch bringen kann.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Nach der in Kapitel 2 erfolgten theoretischen Standortbestimmung sollen nun die semiotischen Grundlagen für die Analyse der Oper als polysemiotisches Kommunikat dargestellt werden, um in Kapitel 4 auf die Bedingungen und Konsequenzen des interkulturellen Transfers und die damit verbundenen translatorischen Eingriffe eingehen zu können. Angesichts der Fülle an existierenden semiotischen Ansätzen beginnen die folgenden Ausführungen mit der Beschreibung der zentralen Begriffe, die im Laufe der Arbeit Verwendung finden (vgl. Kap. 3.1). Im Anschluss daran sollen die Untersuchungsebenen präsentiert werden, auf denen die ästhetische Polysemiotizität beschrieben werden kann (Abschn. 3.2.2). Dabei hat sich die prinzipielle Unterscheidung von instrumentellen und ästhetischen Kommunikationskontexten als eine wichtige Vorüberlegung herausgestellt (Abschn. 3.2.1). Auf die hier in synoptischer Form zusammengetragenen Dimensionen kann die Sammlung der definitorischen Indikatoren für das Vorliegen mono- bzw. polysemiotischer Kommunikation zurückkommen (Kap. 3.3). Die Erforschung polysemiotischer Kommunikate profitiert von einem hermeneutischen Ansatz. In Kapitel 3.4 werden deswegen einige Grundbedingungen für eine hermeneutische Polysemiotizitätsforschung beschrieben. Der auf ästhetischen Kommunikationsprozessen liegende Schwerpunkt dieser Arbeit führt in Abschnitt 3.4.1 zur Hinterfragung und Nachjustierung einiger Prämissen, die für die Alltagskommunikation zwar ihre Berechtigung haben, im Kontext ästhetischen Zeichengebrauchs aber nicht vorbehaltlos übernommen werden können. Der Abschnitt zum Prinzip der Dialogizität bezieht einige wesentliche Erkenntnisse hermeneutischer Forschung auf die Theorie der polysemiotischen Kommunikation (Abschn. 3.4.2).

Die wesentlichen Charakteristika der polysemiotischen Kommunikation bestehen in der Pluralität der Zeichentypen bzw. der Heterosemiotizität der sie konstituierenden Elemente einerseits und in den zwischen ihnen bestehenden Wechselwirkungen andererseits, im Folgenden bezeichnet als *synsemiotische Relationen*. Kapitel 3.5 geht auf diese gegenseitige Beeinflussung von Zeichen unterschiedlichen Typs ein, während die Bedingungen ästhetischer Polysemiotizität in Kapitel 3.6 zusammenfassend dargestellt werden.

3.1 Darlegung der verwendeten semiotischen Terminologie

Die vorliegende Arbeit beruht auf ein offenes und dynamisches Zeichenverständnis. Semiotizität (oder Zeichenhaftigkeit) liegt dort vor, wo etwas als Zeichen interpretiert wird, und ist damit eine vornehmlich mit rezipierenden Individuen in Verbindung zu setzende Größe. In Anlehnung an Peirces Theorie (vgl. insbes.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Peirce CP 2.307, 5.484) gilt hier jede Entität als Zeichen, die durch die Aktivierung von Wissensbeständen⁴⁵ einem Rezipienten Schlüsse über etwas erlaubt, das diese Entität selbst nicht oder nicht nur ist. Keller (1995: 107) formuliert in ähnlicher Weise: „Er [sc. der Mensch] nutzt wahrnehmbare Dinge in der Welt, um daraus Schlüsse auf nicht unmittelbar Wahrnehmbares zu ziehen“ (ähnlich auch ebd.: 113). Diese wahrnehmbaren und physikalisch beschreibbaren ‚Stellvertreter‘ werden im Folgenden *Zeichenträger* genannt. Die sich auf Saussure (1916/2013) berufende Semiotik hat in ihren Anfängen von dieser konkreten materiellen Gegebenheit abstrahiert und das Zeichen als Beziehung zwischen zwei gleichermaßen virtuellen Zeichenelementen, dem Signifikanten (*signifiant*) und dem Signifikat (*signifié*), aufgefasst. Der Signifikant ist das virtuelle Abbild des Zeichenträgers und wird erst an anderer Stelle in dieser Arbeit wieder aufgegriffen (vgl. Kap. 3.3).⁴⁶ Als das Signifikat bzw. die *Bedeutung* des Zeichens ist – in Anlehnung an Wittgenstein⁴⁷ – sein Gebrauch aufzufassen, dessen Kenntnis den Rezipienten als Mitglied des Kollektivs, in dem das Zeichen in bestimmten Formen zirkuliert, zu Schlussprozessen vom Zeichenträger auf den jeweiligen kontextspezifischen Sinn veranlasst. Den außersprachlichen Gegenstand oder Sachverhalt, auf den Zeichen verweisen, nennt man *Denotat*. Das vom Rezipienten erkannte Zusammenspiel zwischen den drei genannten Größen (Zeichenträger, Signifikat und Denotat⁴⁸) wird als *Semieose* bzw. *Zeichenprozess* bezeichnet. So fungieren die Schallereignisse /hont/ („Hund“) und /kane/ („cane“) für einen germanophonen respektive italophonen Rezipienten als Zeichenträger und werden als Signifikanten interpretiert, weil sie ihm kraft einer innerhalb des jeweiligen Kollektivs erlernten und gepflegten Regel zum Gebrauch (Bedeutung) des Lexems ermöglichen, im geeigneten Kontext auf das bezeichnete Tier zu schließen. Um ein Beispiel aus der Musik zu nennen: Der in der geistlichen Vokalmusik bestimmter Epochen bevorzugt verwendete Dreiertakt (Signifikant) gilt den Kennern (Kollektiv) dieser damaligen Kompositionskonvention als Zeichen (Signifikat) für den Dreifaltigen Gott (Bezeichnetes).

Die Definition der Bedeutung als Zeichengebrauch stützt sich auf die zeichentheoretischen Ausführungen Kellers (1995: 62, 152), der diese auf die

45 Gesellschaftlich verbindliche Konventionen bei der Symbolbildung und -interpretation bilden hier lediglich eine Untermenge.

46 Die mit der Saussureschen Zeichendefinition eingeführte Zwischenschaltung des virtuellen, imaginierten *Signifikanten* als einer zwischen dem konkreten materiellen *Zeichenträger* und dem *Signifikat* vermittelnden Größe hat auch für die vorliegende Arbeit einen herausragenden heuristischen Wert (vgl. v. a. Kap. 3.5 und 4.2).

47 Im Wortlaut schreibt Wittgenstein (1953/2006: 262): „43. Man kann für eine große Klasse von Fällen der Benützung des Wortes ‚Bedeutung‘ – wenn auch nicht für *alle* Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“

48 Bei Peirce lauten die Begriffe anders, nämlich *Repräsentamen* (für den Zeichenträger), *Interpretant* (für die Bedeutung) und *Objekt* (für das Denotat) (vgl. CP 2.228).

Sprachphilosophie des späten Wittgenstein zurückführt. Die Semantik als Lehre von der Bedeutung eines Zeichens erschöpft sich also nicht, wie angenommen werden könnte, in der Referenzsemantik, welche der Beziehung von Zeichen und dem von ihnen bezeichneten Objekt (Denotat) nachgeht, sondern ist allgemeiner die Erforschung des Zeichengebrauchs in einer Kultur bzw. in einem Kollektiv. Dabei gibt es kleine und große Kollektive. Ein einzelnes Individuum gehört mehreren Kollektiven an, erlangt und pflegt die Kenntnis der in diesen Kollektiven zirkulierenden Zeichen. Die Rede vom ‚Kollektiv‘ (vgl. Hansen 1995/⁴2011: *passim*) ist, von einem semiotischen Standpunkt aus betrachtet, weniger konnotiert als die von der ‚Kultur‘, da dieser Begriff die in Laienkreisen gängige Gleichsetzung von ‚Kultur‘ und ‚Nationalkultur‘ überwindet und darüber hinaus zum Ausdruck bringt, dass Zeichen auch deswegen dynamische Gebilde sind (s. u.), weil sie nur in bestimmten Gruppierungen als solche (an-)erkannt werden und allein für diese wirksam sind. Keinem Individuum steht die Möglichkeit offen, jedem der überhaupt existierenden Kollektive zuzugehören bzw. über diese informiert zu sein; bestimmte Gegenstände und Sachverhalte werden ihm ihre Zeichenhaftigkeit nie offenbaren. Einem katholischen, deutschen, tennisspielenden Angestellten erschließen sich andere Zeichen als einem buddhistischen, amerikanischen Musikstudenten.

Des Weiteren können mit Peirce im Hinblick auf die Relation zwischen Zeichenträger (in seiner Terminologie: „Repräsentamen“) und Denotat („Objekt“) drei Zeichenarten unterschieden werden (vgl. Peirce CP 1.369: „three kinds of representation“): Zum einen gibt es *indexikalische* Zeichen, die in einer Kontinguitätsbeziehung zum Denotat stehen (z. B. lässt Rauch auf ablaufende Brennprozesse schließen). Eine zweite Zeichenart stellen die *ikonischen* Zeichen dar, die Assoziationen mit einem als irgendwie ähnlich geartet rezipierten Denotat erlauben (z. B. lässt eine Zeichnung aufgrund von Ähnlichkeiten in Kontur, Farbgebung etc. auf den abgebildeten Gegenstand schließen). Schließlich existieren auch *symbolische* Zeichen, die weder aufgrund von Kontinguitätsbeziehungen noch von perzipierter Ähnlichkeit den Schluss auf ein Denotat erlauben, sondern kraft einer gesellschaftlichen Übereinkunft.⁴⁹ Beispiele für diese letztlich willkürliche (arbiträre) Verknüpfung sind die meisten einfachen Lexeme. Eine Ausnahme hierzu stellen z. B. die Onomatopoetika dar, die aber auch nationalsprachlich bedingt voneinander abweichen können. Keller (1995: 117) hat in diesem Kontext darauf hingewiesen, dass bestimmte semiotische Gegebenheiten nicht beständig ein Index, Ikon oder Symbol sind, sondern dass diese Termini Methoden der Interpretation bezeichnen. Der gleiche Gegenstand oder Sachverhalt

49 Volli (2000/2002: 34f., 37) geht davon aus, dass auch kausale und assoziative Verfahren des Schließens, wie sie indexikalischen und ikonischen Zeichen zugrunde liegen, ebenso erlernbaren Konventionen folgen wie das regelbasierte Schlussverfahren bei der Rezeption von Symbolen. Zur Konventionalität ikonischen Zeichengebrauchs vgl. auch Eco (1972: 202) und Oomen (1975: 250).

3 Ästhetische Polysemiotizität

kann von unterschiedlichen Interpreten oder in unterschiedlichen interpretativen Situationen einmal ein Index, einmal ein Ikon und ein anderes Mal ein Symbol darstellen. Hinsichtlich keines der in der vorliegenden Arbeit interessierenden semiotischen Systeme (Sprache, Musik und Szene) kann der Rezipient auch nur eine der eben vorgestellten „Methoden des Schließens“ (vgl. ebd.) entbehren bzw. genauer formuliert: Alle Zeichensysteme können Strukturen beinhalten, die dem Rezipienten zu indexikalischen, ikonischen und symbolischen Zeichen werden.⁵⁰ Für den konkreten polysemiotischen Komplex ergibt sich daraus die Konsequenz, dass einzelne Zeichen zwar in bestimmten Interpretationen die Funktion eines Ikons, Index' oder Symbols übernehmen; dies bedeutet dennoch nicht, dass die Elemente eines Zeichensystems immer nur einen dieser Schlussprozesse zulassen. In Text-Bild-Konglomeraten verleiten die piktorialen Zeichen den Rezipienten nicht nur zu ikonischen Schlüssen, sondern können auch einen indexikalischen oder symbolischen Wert erhalten. Gleiches gilt für die Musik in der Oper. Ein Flötenklang kann dem Rezipienten ein indexikalisches Zeichen für die im Orchestergraben gerade spielende Flötistin sein, dann womöglich ein Ikon, wenn mit diesem ein Vogelgesang imitiert wird, und schließlich ein Symbol, wenn er diesen als Mittel zur Beschreibung einer allgemein idyllisch-pastoralen Szene interpretiert. Mit der Unterscheidung von Index, Ikon und Symbol verbunden ist auch die Beobachtung, dass in allen semiotischen Systemen Zeichen existieren können, die in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen jeder der drei bzw. sechs kommunikativen Funktionen nach K. Bühler (1934/1982) und Jakobson (1960/1979) gerecht werden. Es gibt sowohl in der Sprache als auch in der Musik als auch im (Bewegt-)Bild Elemente, die vornehmlich einer Ausdrucks-, Darstellungs- und Appellfunktion entsprechen (K. Bühler 1934/1982) bzw. referentielle, emotive, konative, phatische, metareferentielle und ästhetische⁵¹ Funktionen (Jakobson 1960/1979: 88–92) übernehmen können.

Gemäß der von Peirce vertretenen „pansemiotischen“ Sichtweise (Nöth 2000: 133) bilden Zeichen keine in sich abgeschlossene Klasse von Gegenständen und Sachverhalten. In einer geeigneten Rezeptionssituation kann jeder wahrnehmbare Gegenstand, jeder Sachverhalt zum Zeichenträger avancieren (vgl. Peirce CP 8.177). Eine solche Auffassung wird auch in der verhaltensorientierten Semiotik vertreten, wie sie Morris (vgl. 1946/1973) in Anlehnung an Peirce betreibt. In einer solchen wird davon ausgegangen, „daß alle Produkte menschlicher

50 Dass musikalische Strukturen zu allen drei Schlussprozessen veranlassen können, bemerkt z. B. Engel (1950/1990: 59): „Musik hat kein einheitliches Wesen. [...] In einem modernen Kunstwerk wirken die verschiedensten Kräfte, urtümlich körperhafte, Affekte, Symbole und anderes in verschiedenen Anteilen mit“ (ähnlich auch bei Karbusicky 1990a: 221). Auch Klopfer (1990: 9) bestätigt dies für piktoriale Zeichen in Werbeanzeigen und Kohlmayer (1997: 61) für sprachliche Zeichen in Texten.

51 Bei Jakobson (1960/1979: 92) heißen die beiden letztgenannten Funktionen „metasprachliche“ und „poetische“ Funktion. Diese sprachspezifischen Termini sind in der vorliegenden Arbeit durch solche ersetzt worden, die auch für andere Zeichentypen gelten können.

Tätigkeit als Zeichenträger genutzt werden können“ (Heeschen 1990: 52) und dass die Verhaltensregulation eines Individuums in den meisten Fällen Ergebnis eines Semioseprozesses ist. Keller (1995: 15) fasst diesen Umstand mit der lapidaren und einprägsamen Formel zusammen: „Es gibt kein Entrinnen aus der Interpretierbarkeit“. Gegen eine solche Sichtweise argumentieren allerdings Semiotiker, die den Pansemiotismus als „alles versöhnende semiotische Nacht“ (Trabant 1996: 85) bezeichnen und in ihr die Gefahr einer Inklusion praktisch aller Gegenstände in den Untersuchungsbereich der Semiotik sehen.⁵² In der vorliegenden Arbeit wird die Ansicht vertreten, dass Gegenstände und Sachverhalte dann zum Objekt semiotischer Untersuchung werden, insofern sie in mindestens einer empirisch beschreibbaren Rezeptionssituation als Zeichenträger fungieren und später aufgrund von sich etablierenden Konventionen diesen Zeichencharakter für ein bestimmtes Kollektiv womöglich beibehalten. Potenziell kann also tatsächlich alles ein Zeichen sein, in bestimmten Kollektiven oder bei bestimmten Individuen allerdings nicht alles gleichzeitig. Die Semiotik beschäftigt sich also mit konkreten Zeichenokkurrenzen und den auf ihrer Basis abstrahierbaren Erkenntnissen. Im Übrigen wird genau dieser zwischen Zeichenhaftigkeit und (Noch-)Nicht-Zeichenhaftigkeit befindliche Bereich in ästhetischen Kommunikationssituationen immer wieder ausgebeutet (s. Abschn. 3.4.2).

Zeichen sind in Zeichensystemen organisiert. Ein Zeichensystem ist ein dynamischer, d. h. sich diachronisch verändernder Bestand an Signifikanten gewisser Homogenität,⁵³ die miteinander in Beziehung stehen und kraft der in einem Kollektiv bekannten Regeln auf bestimmte Signifikate verweisen. Zeichenhaftigkeit entsteht dabei schon dort, wo das Auftreten eines Gegenstandes bzw. Sachverhalts statt eines anderen oder aber sein Fehlen als bedeutsam erachtet wird. Bezüglich einer konkreten Kommunikationssituation kann also behauptet werden, dass semiotische Gegenstände und Sachverhalte stets Teile eines Systems sind, das mindestens zwei Elemente aufweist: das Auftreten des Zeichens und sein Nichtauftreten bzw. Ausbleiben. Verwendet wird im Laufe der Arbeit somit zusammenfassend ein dynamischer Zeichenbegriff, der berücksichtigt, dass Zeichen keine überzeitlich gegebenen Gebilde sind, sondern solche, die sich den mannigfachen und stets im Wechsel begriffenen Arten menschlicher Interaktion fügen. Zu diesen gehört auch die immer wieder (semiotische) Grenzen auslotende und erweiternde ästhetische Austausch über monosemiotische oder polysemiotische Kommunikate.

52 Diese Bedenken teilt auch Kneif (1973/1990: 139) in einer musiksemiotischen Studie, allerdings lediglich in Bezug auf die indexikalischen Zeichen, die er deswegen aus der Zeichendefinition ausschließt: „Dieser Umstand [sc. des indexikalischen Verweisens, M. A.] kann jedoch nicht zeichenspezifisch genannt werden: denn jedes einzelne Phänomen der Welt können wir dazu verwenden, mit seiner Hilfe auf andere Phänomene zu schließen“.

53 So ist wahrscheinlich Saussures Formulierung von der „Einheitlichkeit des Eindrucks“ (1916/2013: 121) gemeint.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Der Dialog der Zeichen macht in wissenschaftstheoretischer Hinsicht einen Dialog der Disziplinen unausweichlich, wobei die disziplinenübergreifenden Möglichkeiten der Semiotik einerseits und der Hermeneutik andererseits die dialogische Basis erst konstituieren. Semiotik und Hermeneutik können in allen bisher angeführten Punkten als sich gegenseitig ergänzende Perspektiven erachtet werden, die beide auf der heuristisch wertvollen Ausgangsbasis der Rezipientenzentriertheit aufbauen (s. Abschn. 3.4.1, Prämisse 3). Denn im Grunde, so legen es hermeneutische und rezeptionsästhetische Studien nahe, handelt es sich dort, wo vom ‚Zeichengebrauch‘ die Rede ist, um eine ungenaue Metonymie. Nicht ganze Zeichen werden innerhalb einer Kommunikationssituation gebraucht, sondern lediglich über materiell aktualisierte Zeichenträger vermittelte Signifikanten, bei deren Äußerung immer die „Hoffnung“ (Morris 1946/1973: 188; Volli 2000/2002: 161) des Senders mit hineinspielt, dass der Empfänger kraft der Kenntnis bestimmter Deutungskonventionen ebendiesen möglichst ähnliche, wenn nicht die gleichen Signifikate zuordnet wie er selbst. Schleiermacher entlarvt diese Hoffnung als Utopie, wenn er Kommunikation aufgrund der unterschiedlichen Wissenshintergründe der Interaktanten prinzipiell als Missverstehen konzeptualisiert (vgl. Stolze 2003: 54f.). Auch Vertreter der Semiotik bestätigen, dass die „abweichende Dekodierung“ (Volli 2000/2002: 166) der Signifikanten den Normalfall zwischenmenschlicher Kommunikation darstellt. Kommunizieren bedeutet daher immer, zu einem gewissen Ausmaß einen Konflikt aufzunehmen oder zumindest eine Aushandlung von gemeinsamem Sinn (vgl. ebd.: 81). Es bleibt dabei anzumerken, dass nicht nur Peirces Semiotik, sondern auch Saussures Zeichendefinition für eine hermeneutisch fundierte Polysemiotizitätsforschung von Nutzen sein kann, wenn nur die Dynamik voneinander abweichender Interpretationen ein und desselben Zeichens bzw. ein- und derselben Zeichenkonfiguration konsequente Berücksichtigung erfährt. Wenn im Laufe der vorliegenden Arbeit also immer wieder auf Saussures Zeichenbegriff zurückgekommen wird, so ist damit keineswegs die Vorstellung einer statischen, für immer feststehenden und für alle Interpreten gleichen Signifikant-Signifikat-Verknüpfung maßgeblich.

In der instrumentellen Kommunikation, die sich an bewährten Mustern orientiert, kann man sich der Utopie des gegenseitigen Verständnisses eher annähern als in der Kunst, die nicht selten gerade wegen des Potenzials ihrer Signifikanten zur Genese immer neuen Sinns als einerseits bereicherndes, andererseits aber auch riskantes kommunikatives Unterfangen gilt (vgl. Abschn. 3.2.1). Umso mehr gilt die Utopie des gegenseitigen Verstehens für das polysemiotische Gebilde, das nicht nur die alltäglichsten aller kommunikativen Zeichen, die Sprachzeichen, beinhaltet, sondern auch Strukturen, deren Zeichenhaftigkeit nicht immer als akzeptiert vorausgesetzt werden kann. In diesem Sinne sind polysemiotische Kommunikate sowohl in semiotischer als auch in hermeneutischer Hinsicht höchst herausfordernde Komplexe.

3.2 Ästhetische Kommunikation aus semiotischer Perspektive

Die Produktion und Rezeption von Kunstwerken sind, wenngleich sie oft von den Mechanismen instrumenteller Kommunikation abweichen, trotzdem als „Erscheinungsform[en] der Kommunikation“ (Hausendorf 2011: 513) beschreibbar, und zwar unabhängig davon, ob das konkrete Kunstwerk aus verbalen, nonverbalen oder aus einer Kombination beider Zeichenarten konstituiert ist. Auf dem bereits skizzierten Verständnis von Zeichenhaftigkeit (s. Kap. 3.1) aufbauend, soll daher nachfolgend das dieser Arbeit zugrundeliegende Verständnis von ästhetischer Kommunikation⁵⁴ in knapper Form umrissen werden. Eine detailliertere Behandlung soll diese kommunikationstheoretische Einführung v. a. dort erfahren, wo Unterschiede zwischen der instrumentellen und der ästhetischen Kommunikation evident werden und für die Beschreibung polysemiotischer Gebilde von Relevanz sind.

Eine fundierte Polysemiotizitätsforschung muss, so betont auch Bucher (2007: 53; 2011b: 143ff.), Erkenntnisse aus der Zeichentheorie und den Kommunikationswissenschaften integrieren, um Inhalt, Form und Funktion polysemiotischer Artefakte gewinnbringend untersuchen zu können. Kommunikation und Zeichenhaftigkeit sind aufeinander Bezug nehmende Phänomene, und auf der theoretischen Ebene verbuchen die Kommunikationswissenschaft und die Semiotik bei der Definition ihres Untersuchungsbereiches auch beachtliche Schnittmengen: Kommunikation liegt dort vor, wo das Verhalten von Lebewesen sinnlich wahrgenommen und als *zeichenhaft* interpretiert wird. Es können jedoch nicht nur Verhaltensweisen in diesem Sinne rezipiert werden, sondern eben auch Gegenstände und Sachverhalte, die nicht Folge eines Verhaltens sind (z. B. natürliche Gegebenheiten, Krankheitssymptome) bzw. in denen das Verhalten, das sie zustande gebracht hat, in der jeweiligen Rezeptionssituation nicht ins Bewusstsein gerückt ist oder als nicht relevant erachtet wird.

Kommunikationstheorien finden ihren ersten Ausgangspunkt vielfach in der von Watzlawick et al. (1969/¹²2011: 60) aufgestellten Gleichung „Kommunikation ist Verhalten“, die zu der Formulierung des bekannten und vielzitierten pragmatischen Axioms „*man kann nicht nicht kommunizieren*“ (ebd.), denn man kann sich ja nicht nicht verhalten, geführt hat. Wenn auch einige Kommunikationsforscher dieser lapidaren Aussage mit Vorbehalten und sogar rigoroser Ablehnung begegnen (vgl. z. B. Girgensohn-Marchand 1992/²1994; Keller 1995: 15), kann dennoch im Hinblick auf die hier verfolgten Ziele zunächst von diesem Axiom ausgegangen werden. An diesem sind allerdings zwei Präzisierungen vorzunehmen: „Kommunikation ist Verhalten“, das (a) in einer konkreten Situation

54 Der Ausdruck „ästhetische Kommunikation“ wird synonym zu „Kommunikation mittels Kunstwerken“ verwendet und nicht, wie der Terminus „Kunstkommunikation“, zusätzlich auch in Bezug auf das Reden von und über Kunst (vgl. Hausendorf 2011: 513).

3 Ästhetische Polysemiotizität

sinnlich wahrgenommen und (b) als zeichenhaft gedeutet wird. Im Falle jenes in einem Wartezimmer sitzenden Mannes – um das Beispiel von Watzlawick et al. (vgl. 1969/¹²2011: 59) aufzugreifen –, der schweigt und starr auf den Boden schaut, kann nur davon ausgegangen werden, dass dieser Nichtbereitschaft zum Gespräch „kommuniziert“, wenn mindestens ein Mitwartender sein Verhalten (a) wahrnimmt und (b) im beschriebenen Sinne interpretiert. Es besteht keine Kommunikation, wenn dessen Verhalten nicht wahrgenommen wird, sei es, weil es keine Mitwartenden gibt oder weil sie lesend und, mit dem Rücken zu ihm gewandt, seine Anwesenheit nicht bemerkt haben (ähnliche Beispiele bei Posner 1986: 277f.). Mit diesen beiden Einschränkungen (a und b) rückt der Rezipient, der wahrnimmt und als zeichenhaft interpretiert, unweigerlich ins Zentrum jedes Kommunikationsmodells (vgl. Abschn. 3.4.1, Prämisse 3).

3.2.1 Organon und Kunst

Die linguistisch orientierte Kommunikationswissenschaft hat nun ihre Erklärungsmodelle an der Alltagskommunikation entwickelt und wendet diese erfolgreich in vielen solchermaßen gearteten Kommunikationskontexten an. Die folgenden Ausführungen bauen zwar auf den Ergebnissen dieser Forschung auf, widmen sich jedoch vornehmlich der Beschreibung *ästhetischer* Kommunikationsprozesse. Weil diese oft einen Bruch mit dem Alltäglichen und mit gegebenen Normen beinhalten, sind sie lediglich bedingt mit linguistischen (im Sinne von instrumentalistischen) Kommunikationsmodellen und deren impliziten Prämissen (s. Abschn. 3.4.1) beschreibbar. In Bezug auf Form und Inhalt der Nachricht sowie auf die Produktions- und Rezeptionsmechanismen weicht die ästhetische Kommunikation stellenweise wesentlich von den Prinzipien der Kommunikation zu alltäglichen und fachlichen Verständigungszwecken ab. So stellt sich die Frage nach der Vergleichbarkeit von Fach-, Alltags- und ästhetischer Kommunikation und damit verbunden auch die nach der Anwendbarkeit der erwähnten Modelle bei der Beschreibung der letztgenannten.

Die vorliegende Untersuchung geht also davon aus, dass es zwei idealtypische Kommunikationsformen zu unterscheiden gilt – *Organon* und *Kunst*⁵⁵ –, die zunächst am Beispiel der Sprache erläutert werden, die es aber in einem späteren Schritt auch in Bezug auf die polysemiotische Kommunikation nachzuzeichnen gilt. Das in der Sprachwissenschaft bekannte und stark konnotierte Schlagwort *Organon* soll dabei für die Prinzipien jener Kommunikation stehen, die als effizientes Werkzeug zur Bewältigung wiederkehrender kollektiver Probleme dient, und umfasst daher die Fach- und große Teile der Alltagskommunikation. Im

55 Andernorts finden sich analoge Unterscheidungen, z. B. „Text als Handlung“ vs. „Text als Kommunikation“ (Breuer 2002: 69) bzw. „offener“ vs. „geschlossener Text“ (Volli 2000/2002: 166).

Terminus *Kunst*, der die Prinzipien der ästhetischen Kommunikation repräsentiert, wird eine sich von rein instrumentellen Erwägungen entfernende Spielart des Zeichengeschehens zusammengefasst. Natürlich ließe sich auch die ästhetische Kommunikation unter dem instrumentalistischen Blickwinkel betrachten: Der Rezipient ‚benutzt‘ das Kommunikat, welches er als ästhetisches rezipiert, als Erkenntniswerkzeug. Gemeint ist allerdings hier und im Folgenden mit ‚instrumenteller Kommunikation‘ die in Linguistik und Kommunikationswissenschaft verbreitete Vorstellung, dass ein Kommunikat von seinem Sender als Werkzeug benutzt, d. h. in einer spezifischen Weise und zu einem spezifischen Zweck intendiert ist. Die Beziehung zwischen diesen beiden Prinzipien (*Organon* und *Kunst*) manifestiert sich nicht – wie z. B. in der strukturalen Linguistik üblich – in Form einer Dichotomie, denn, fundamentalen Erkenntnissen von Bachtin (1934f./1979: 154ff.) folgend, teilen sie die gleichen kommunikationstheoretischen Grundlagen. Die künstlerische Kommunikation baut auf der instrumentellen auf, entfernt sich aber gleichzeitig auch von dieser ihrer Basis.

Assmann hat überzeugend zwei grundlegende Rezeptionsmodalitäten unterschieden, die sie als „schnellen“ oder „langen Blick“ bzw. als „Lesen“ oder „Starren“ bezeichnet (vgl. 1988: 240ff.). Der schnelle Blick bzw. das Lesen geht durch die Materialität des Zeichenträgers und die Beschaffenheit der Signifikanten hindurch, will direkt zum Signifikatkern. Das Zeichen wird dann tatsächlich, wie z. B. Jäger (2010: 317) anmerkt, „transparent“. Der lange Blick, das Starren, hingegen verweilt auf der Beschaffenheit der Signifikanten und der Materialität des Zeichenträgers, „haftet am Objekt und kehrt zu ihm mit unvermindertem Staunen zurück“ (Assmann 1988: 242). Diese letztgenannte Rezeptionsweise ist bestimmend für den Umgang mit künstlerischen Artefakten: „In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutung her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn“ (Assmann 1988: 239). In welcher Hinsicht die genannten Kommunikationstypen *Organon* und *Kunst* unterschiedlicher ‚Lese-‘ bzw. Rezeptionsmodi bedürfen (vgl. ebd.: 240), inwiefern zwischen ihnen eine „ontologische Differenz“ (Greiner 2004: 16) besteht, wird im Folgenden erläutert, ohne jedoch auf den Verweis zu verzichten, dass *Organon* und *Kunst realiter* selten so deutlich unterschieden vorliegen, wie es die folgenden Beschreibungen in ihrer heuristischen Verkürzung nahelegen könnten.

Die Charakterisierung der Sprache als „instrument créé et fourni par la collectivité“ (Saussure 1916/2013: 74; vgl. auch Martinet 1960/1971: 10–18) ist in Sprach- und Kommunikationstheorien eine verbreitete Praxis. Hier wird die Sprache als „Arbeitsgerät“ (Volli 2000/2002: 24) gesehen. Gerade K. Bühler macht sich die auf Platons *Kratylos* (in Apelt 1922/1988) zurückgehende Werkzeugmetapher (vgl. 1934/1982: XXIff.) zu eigen und legt sein nach ihr benanntes *Organon*-Modell vor. Die von ihm beschriebenen Funktionen – die Ausdrucks-, Darstellungs- und Appellfunktion – des sprachlichen Zeichens führt er bewusst

3 Ästhetische Polysemiotizität

auf den Charakter der Sprache als Instrument oder Werkzeug zurück. Jüngere Theorien folgen dieser Tradition, wenn sie für die Sprache den lateinischen, im Folgenden zu disambiguierenden Begriff des ‚Mediums‘ verwenden (vgl. Kap. 3.3). In der kommunikativen Handlungskette zwischen Sender und Empfänger wird die Sprache als Mittel zum Zweck verschiedenartiger Mitteilungen aufgefasst, nämlich solcher über den Sender (Ausdrucksfunktion), die Gegenstände und Sachverhalte (Darstellungsfunktion) und das erwartete Rezipientenverhalten (Appellfunktion) (vgl. K. Bühler 1934/³1999: 24ff.). Solche Funktionen sind dabei erst in der Analyse konkreter Sprechakte und deren Kontext zu beschreiben. So setzen pragmalinguistische Ansätze wie die Sprechakttheorie von Austin (1962) und Searle (1969/1983) den Akzent ihrer Untersuchungen v. a. auf die Sprache als Mittel zur interpersonalen Interaktion und legen damit eine Handlungstheorie der Sprache-in-Situation vor. Wir nennen diese nur exemplarisch an einigen Vertretern festgemachte Deutung von Sprache als Instrument in zweckdienlicher Verkürzung die „sprachwissenschaftliche“ und meinen damit auch einen Ansatz zur Beschreibung sprachlicher Phänomene, der zwar unter Berücksichtigung der Situationsgebundenheit menschlicher Redeakte trotzdem vornehmlich das Musterhafte und Konventionelle der verbalen Kommunikation fokussiert. Das Ziel eines solchen Blickwinkels ist es, Aussagen über Sprache zu treffen, die im strengen Sinne intersubjektiv „einklagbar“ (Antos 2009: 408) sind.

Gegen eine solch konsequente Auffassung der Sprache als *Organon* wenden sich u. a. literaturwissenschaftliche Theorien, in denen „die Beschreibung der Sprache als ‚Instrument‘“ überhaupt als „problematisch“ (Nikula 2012: 47) erachtet wird.⁵⁶ Der tschechoslowakische Literaturtheoretiker Mukařovský (1942/1989: 60), der ebenso den von der Linguistik oft betonten Instrumentalcharakter der Sprache reflektiert, nennt den Grund für diese Skepsis:

Das Werkzeug für eine Tätigkeit ist häufig ein dauerhaftes Ding, das auch dann existiert, wenn es sich nicht gerade in Tätigkeit befindet. Doch auch dann trägt das Werkzeug, das zu einer bestimmten Tätigkeit, zur Erreichung eines bestimmten Ziels hergerichtet wurde, in seinem inneren Aufbau Merkmale dieser seiner Eignung. Die Funktion erscheint also nicht nur als zufällige Verwendungsweise eines Dinges, sondern auch als dauerhafte Eigenschaft dieses ihres Trägers.

Die instrumentelle Sichtweise ist laut Mukařovský (1942/1989: 61) deswegen nicht erschöpfend, weil sie dem Gegenstand Sprache nicht in all seinen Dimensionen gerecht wird. Von jedem Werkzeug interessieren den, der es gebraucht, nämlich nur die zweckdienlichen Eigenschaften. Die Zweckdienlichkeit ist in künstlerischen Rezeptionskontexten bekanntermaßen nicht das aussagekräftigste

56 Eine radikal ablehnende Haltung gegenüber der Sprache-als-Werkzeug-Analogie vertritt der Soziologe und Sprachphilosoph Rosenstock-Huussy mit folgenden Worten: „Für das Lebewesen ist es dimenhaft, die Sprache zum Werkzeug zu erniedrigen. Man soll sich nur verlaublichen, wenn man unbedingt muß. Der Geist will den, der spricht, und die, zu denen er spricht, begeistern. Der Verkauf des Sprachstromes als eines Werkzeugs ist Prostitution“ (2008f.: 152, zit. nach Heinze 2011: 24).

Kriterium. Daher resümiert Greiner, dass die „Sprache im literarischen Werk oft erst ihrer Aufgabe gerecht wird, wenn sie die Tugenden der pragmatischen Kommunikation abwirft“ (2004: 19). Bezeichnenderweise nicht mehr zur Sprache oder zur Kommunikation im Allgemeinen, sondern in Bezug auf den konkreten literarischen Text bemerkt Nikula (2012: 128) weiterhin: „Ein Text in literarischer Kommunikation ist kein ‚Werkzeug‘, das verwendet wird, um eine bestimmte Reaktion des Rezipienten hervorzurufen, was auch überhaupt jedes entkontextualisierte Objekt bei ästhetischer Kommunikation betrifft.“ Bei Texten in einer nicht-literarischen Kommunikationssituation mag die Referenz auf eine Wirklichkeit, die unabhängig vom Text besteht, und die Anregung eines Rezipienten zu bestimmten Handlungen maßgeblich sein. Literarische Texte hingegen sind nur in wenigen Fällen, etwa in der engagierten Literatur, dazu konzipiert, bestimmte Handlungen beim intendierten Leser hervorzurufen. I. d. R. sind sie unverbindliche „Interpretationsangebote“ (Nikula 2012: 122) und gewollt unbestimmt, weil sie durch die Bindung des Gelesenen an die Erfahrungswelt des Lesers „eine sehr differenzierte Skala der Reaktionen“ (Iser 1971: 12) zuzulassen bestrebt sind (vgl. auch Kloepper 1982: 97f.; Zybatow 2008: 24). Eco z. B. definiert die poetische Wirkung überhaupt als „die Fähigkeit eines Textes, immer neue Lesarten zu erzeugen, ohne sich jemals zu verbrauchen“ (1983/1986: 17).

Wesentliches Charakteristikum der literarischen und allgemein ästhetischen Kommunikation ist für Nikula die „Entkontextualisierung“ des künstlerischen Objektes bzw. der darin verwendeten Zeichen. Damit meint er die Loslösung des Kunstwerks von der tatsächlich existierenden Wirklichkeit, welcher mitunter auch der Produzent und der Rezipient angehören (vgl. Nikula 2012: 105–130). Die Referenz auf Außertextliches rückt bei literarischen Texten augenfällig in den Hintergrund, ist stellenweise nicht einmal mehr von Belang (vgl. Greiner 2004: 14f., 18). Die literarische Textwelt steht „in einer systematischen Alternativbeziehung zur akzeptierten Version der ‚realen Welt‘“, beobachten auch de Beaugrande/Dressler (1981: 191). Iser formuliert diesen Umstand unter Miteinbezug des Rezipienten folgendermaßen: „Er [sc. der literarische Text] ist durch eine eigentümliche Schwebelage charakterisiert, die zwischen der Welt realer Gegenstände und der Erfahrungswelt des Lesers gleichsam hin und her pendelt“ (Iser 1971: 13). Der Gegenstand literarischer Texte existiert nicht außerhalb von diesem, er wird erst durch den Leser in der Interaktion mit dem Text konstituiert. Literarische Kommunikation ist daher weniger von einer Referenzialität auf real Existierendes, als vielmehr von einer „Selbstreferenzialität“ (Nikula 2012: 146), von der Aufmerksamkeit auf die Zeichen selbst (vgl. Mukařovský 1942/1989: 63) geprägt. Was zählt, ist die durch den Leser „aktualisierte [Text-]Welt“, in der nicht nur das *Was* des Textes als relevant eingestuft wird, sondern in ungleich höherem Maße als bei nichtliterarischen Texten auch das *Wie*. *Was* und *Wie*, Inhalt und Form, sind in der literarischen Kommunikation untrennbar miteinander verbunden (vgl. Nikula 2012: 146ff.), und zwar so sehr, dass auch

3 Ästhetische Polysemiotizität

die Form, die in anderen Kontexten nicht ins Bewusstsein rückt, in der Kunst zum Inhalt wird. In analog plakativer Weise wie oben nennen wir diese die ‚literaturwissenschaftliche‘ Auffassung.

Zwischen der ‚sprach-‘ und der ‚literaturwissenschaftlichen‘ Position, wurde oft zu vermitteln versucht. Mukařovský (vgl. Chvatik 1989: 12) und Jakobson (1960/1979) z. B. erweitern auf je eigene Art die drei Bühlerschen Funktionen (u. a.) um die *ästhetische* bzw. *poetische Funktion*,⁵⁷ um so auch eine Theoriebildung zu ermöglichen, die instrumentelle und künstlerische Sprachphänomene gleichermaßen zu berücksichtigen imstande ist. In jüngerer Zeit hat sich der hermeneutische Blick auf kommunikative Vorgänge als jener fruchtbare Boden erwiesen, auf dem eine Integration von künstlerischen und instrumentellen (Sprach-)Äußerungen nicht nur möglich, sondern in hohem Maße sinnvoll ist (vgl. Hermanns/Holly 2007; Knobloch 2013: 459). Auf dieser hermeneutischen Grundlage kann das Verhältnis zwischen Philologie und Linguistik, das mehrfach als „gestört“ (Jäger 1987), „inkompatibel“ (Jäger 2007: 25) und „endgültig geschieden“ (Knobloch 2013: 443) charakterisiert wurde, neu aufgebaut werden, wenn sich nur die Disziplinen im Hinblick auf den gemeinsamen Untersuchungsgegenstand und auf ihre Arbeitsprämissen verständigen (vgl. Abschn. 3.4.1).

Es bleibt nochmals anzumerken, dass die vorgestellten Kommunikationstypen *Organon* und *Kunst* hier aus rein heuristischen Gründen in solch strikter Weise unterschieden werden. In Wirklichkeit baut jede ästhetische Verwendung sprachlicher Zeichen auf deren gewohntem instrumentellen Gebrauch auf. Eine radikale Trennung der beiden Konzepte ontologisch begründet zu sehen wäre tatsächlich Symptom einer „wissenschaftlichen Borniertheit“, wie van Dijk (1980: 4) meint, der in der von ihm konzipierten „Textwissenschaft“ einen die Linguistik und Literaturwissenschaft integrierenden Ansatz verfolgt. *Organon* und *Kunst* stellen hier also nur die schematischen Endpunkte einer Skala mit fließenden Übergängen dar, in denen alle möglichen Äußerungen, etwa Texte und Textabschnitte, im Zuge einer Interpretation irgendwo ihren jeweiligen Platz zwischen Normkonformität (*Organon*) und Normabweichung (*Kunst*) finden (s. u.). Dabei kann die verhältnismäßig wohl radikalste Auffassung von der Sprache als Werkzeug in der prototypischen, rein deskriptiven Ambitionen folgenden (naturwissenschaftlichen) Fachkommunikation gesucht werden. Der Alltagssprache kann eine mittlere Position zugewiesen werden, denn sie ist in bestimmten Fällen ein auf das Funktionieren menschlicher Interaktion ausgerichtetes Instrument, kann sich aber auch von dieser Bindung lösen. Von den Ansprüchen eines rein instrumentellen kommunikativen Verkehrs entfernen sich in unterschiedlichem

57 Nimmt man diese Erweiterung ernst, so müsste man davon ausgehen, K. Bühler habe die poetische Sprachfunktion in seinem Modell nirgends berücksichtigt. Er hat aber, wie einige weiter unten angeführte Beispiele belegen, die künstlerische Gestaltung des Zeichens selbst auch in seiner ‚Ausdrucksfunktion‘ mitintendiert (vgl. Kap. 2.2).

3.2 Ästhetische Kommunikation aus semiotischer Perspektive

Maße und aus verschiedenen Gründen auch jede Art von Rhetorik (z. B. die Werberhetorik) und schließlich die Kunst.⁵⁸

Inadäquat mag die Unterscheidung von *Organon* und *Kunst* dann erscheinen, wenn die Begriffe als dichotomes Wortpaar aufgegriffen werden, statt das ästhetische Zeichengeschehen auf dem instrumentellen Zeichengebrauch aufbauen, aber auch über diesen hinausgehen zu lassen.⁵⁹ In diesem Sinne erweist sich die auch in der Translatologie manchmal als „leidige Dichotomie zwischen Gebrauchstexten und Kunsttexten“ (Holz-Mänttari 1984: 55) bezeichnete Unterscheidung trotzdem als „ebenso schematische wie brauchbare Aufteilung“ (G. Steiner 1975/2004: 268), d. h. als gewinnbringende heuristische Grundlage für die Beschreibung der Funktionsweise und der Möglichkeiten vieler Kommunikate – und das auch und gerade in der unterschiedliche Zeichen integrierenden Kommunikation. Auch polysemiotische Gebilde, etwa bebilderte Wörterbücher, ein beliebiges Alltagsgespräch, eine politische Rede, eine Werbeanzeige und eine Oper, können an geeigneter Stelle im Kontinuum zwischen *Organon* und *Kunst* verortet werden. Dies muss auch dann berücksichtigt werden, wenn Zybatow (2008: 38) den drei Unterdisziplinen der Translationswissenschaft (dem Dolmetschen, dem Fach- und dem Literaturübersetzen) die *Audiovisuelle Translation* hinzugesellt. Anstelle des Terminus „audiovisuelle Translation“ wird mit der vorliegenden Arbeit der allgemeinere Begriff des „Transfers polysemiotischer Kommunikate“ empfohlen (s. Abschn. 4.1.2), der mehr umfasst als die *Screen Translation*, auf die sich Zybatow offensichtlich bezieht. Aber auch diese vierte ‚Unterdisziplin‘ der Translationswissenschaft lässt sich mit den anderen von Zybatow genannten in Verbindung bringen: Wenn polysemiotische Kommunikate Text beinhalten, so wird bei dessen translatologischer Untersuchung einmal auf die Erkenntnisse des Gebrauchstextübersetzens, ein anderes Mal auf die des Literaturübersetzens recurriert werden müssen.

Die sich aus der vorgestellten Unterscheidung von *Organon* und *Kunst* ergebende Arbeitshypothese, der im Rahmen der Beleuchtung polysemiotischer Artefakte weitere Beachtung geschenkt wird, geht davon aus, dass es nicht nur in der Sprache, sondern in allen Zeichensystemen (Musik, Bilder etc.) Elemente gibt, die den Prinzipien der instrumentellen Kommunikation zum einen und denen der ästhetischen Kommunikation zum andern entsprechen können. Jede beliebige Wirklichkeit kann ästhetisch erfahren werden (vgl. Mukařovský 1942/1989: 63f., 66) und „jeder Code“, d. h. jedes Zeichensystem, so formuliert auch Eco (1972: 25), erlaubt immer auch „einen ästhetischen Gebrauch seiner Zeichen“. Umgekehrt, so ließe sich ergänzen, erlaubt ein genuin und traditionell für

58 Diese grobe Einteilung kommunikativer Funktionen lässt Parallelen zu Aristoteles' Gesamtwerk zu, dessen Hauptschriften *Organon*, *Rhetorik* und *Poetik* heißen.

59 Barthes (1963/1969: 108) bemerkt zum „besonderen Statut“ der Sprachkunst: „Die Literatur muss in ein System *schlüpfen*, das ihr nicht gehört, das aber schließlich zu dem gleichen Zweck funktioniert wie sie selbst, nämlich: mitteilen“ (ebd.).

3 Ästhetische Polysemiotizität

die ästhetische Kommunikation konzipiertes System wie die Musik die Verwendung seiner Elemente im Rahmen der praktischen Alltagskommunikation.⁶⁰ Bspw. signalisiert in Fahrzeugen eines bekannten deutschen Fernbusunternehmens die musikalische Einheit der aufsteigenden Tonleiter vom Grundton bis zur Quinte das Einschalten des Quittungsdruckers, die herabsteigende Tonleiter analog dazu dessen Abschalten. Aus der klassischen Musik bekannte Bedeutungspotenziale der auf- bzw. absteigenden Tonfolge werden hier zu eindeutigen Signalen. Werbejingles sind ein weiteres Beispiel für eindeutig denotierende und instrumentell verwendete musikalische Zeichen. Auch Panagl (1993: 33) hat sowohl im Sprach- als auch im Musiksystem Elemente mit Verständigungs- und solche mit ästhetischer Funktion unterschieden und weiterhin angemerkt, dass „in den beiden Bereichen die Grund- und Nebenfunktionen miteinander vertauscht“ sind, da Sprache vornehmlich der alltäglichen Verständigung und Musik primär der ästhetischen Kontemplation dient, während sie dennoch auch die Hauptfunktion des jeweils anderen Systems ‚bedienen‘ können.

Eine kontrastiv arbeitende Semiotik kann dieser Erkenntnis nicht genug Bedeutung zumessen. Beim konkreten Vergleich von Sprache und Musik z. B. muss deswegen immer zuerst die Frage beantwortet werden, inwiefern es sinnvoll ist, die Sprache in ihrer *typischen* (d. h. instrumentellen) Verwendung und die Musik in ihrer *typischen* (d. h. ästhetischen) Verwendung miteinander in Beziehung zu setzen. Dafür mag es in bestimmten, rein komparativen Kontexten zwar Gründe geben, doch für die Polysemiotizitätsforschung, die sich dem gemeinsamen Auftreten von Zeichen widmet – scheint es sicherer, von der Hypothese auszugehen, dass ein *typisches* polysemiotisches Kommunikat entweder als vorwiegend instrumentell oder vorwiegend ästhetisch rezipiert wird, und zwar unabhängig von der semiotischen Herkunft ihrer Konstituenten. Die Sprache-Musik-Interaktion in einer Radiosendung ist eine andere als die in einer Oper. Die Sprache-Bild-Beziehungen in Bildwörterbüchern unterscheiden sich von denen, die ein Emblem charakterisieren. Von ähnlichen Befunden gehen einige Forscher bereits in impliziter Weise aus: Wenn z. B. Stöckl sich in seiner Habilitationsschrift zu den Text-Bild-Bezügen ausdrücklich auf „Gebrauchsbilder“ beschränkt und „künstlerische Bilder“ außen vor lässt (vgl. 2004a: 34), so erkennt er damit das oben beschriebene Spannungsverhältnis von instrumenteller und ästhetischer Kommunikation an. Auch in der „Bildlinguistik“ rückt vornehmlich der Instrumentalcharakter von Kommunikaten in den Fokus, obwohl die sie Betreibenden sich bewusst sind, dass es Text-Bild-Konglomerate auch im künstlerischen Bereich gibt (vgl. Klemm/Stöckl 2011: 13f.).

60 Eine gegenteilige Position hierzu findet sich in den Ausführungen Karbusickys (1990a: 216), der schreibt: „Für eine ‚Kommunikation‘ im Sinne der Verweisung auf etwas, des Austausches von Ideen und Erkenntnissen, der Wiedergabe von Informationen, des zwischenmenschlichen Alltagsverkehrs usw. wird Musik nicht gebraucht.“

3.2 Ästhetische Kommunikation aus semiotischer Perspektive

Der im Verlauf der vorliegenden Arbeit mehrfach erwähnte Komponist und Operntheoretiker R. Wagner sieht in der Verwendung der Sprache als streng reglementiertes alltägliches Kommunikationsinstrument ihren größten Mangel. Dieser kann in der Verbindung mit den weniger offensichtlich denotierenden, vielleicht deswegen auch kunstfähigeren Gestaltungsmitteln der Musik und des Schauspiels, d. h. im Musikdrama, erst wieder aufgewogen werden (vgl. z. B. 1852: 265; 1861: 27f.). Liegt also in der Tatsache, dass die Sprache im Vergleich zur Musik gemeinhin als typisch „starker Code“ mit „relativ festen Form-Inhalts-Passungen“ (Stöckl 2006: 17) gilt, womöglich ihre ästhetische Schwäche begründet? Hat die Sprache, obwohl stets als paradigmatisches Zeichensystem erachtet, in künstlerischen Kontexten nicht vielleicht sogar eine semiotische Ausnahmestellung inne? Diese Sonderstellung kann der Sprachkunst unter allen übrigen Künsten nämlich deswegen zukommen, weil sie auf Material zurückgreift, das üblicherweise auch dem ‚prosaischen‘ wissenschaftlichen und alltäglichen Verkehr dient. Alle diese Fragen und Bemerkungen müssen die semiotische Komparatistik und die Polysemiotizitätsforschung im Auge behalten. Wichtig ist jedenfalls: Wenn sich ein Forschungsbereich als ‚Interart Studies‘ (vgl. dazu Rajewsky 2002: 10f.) deklariert, dann müssen hier konsequenterweise auch zwei *Künste* – etwa die ernste Musik und die Dichtung – verglichen werden und nicht eine *Kunst* (Musik) und ein Kommunikationsinstrument (Alltagssprache).

Auch in der Polysemiotizitätsforschung können die beiden idealtypischen Kommunikationsweisen unterschieden werden: Auf der einen Seite werden Kommunikate zur Bewältigung von in einem gegebenen Kollektiv auftretenden Problemen erstellt. Sie haben instrumentellen Charakter und gelten insofern als ephemere, als ihre Rezeption einem bestimmten Ziel dient, nach dessen Erreichung das Kommunikat für den Rezipienten wenig bis keine Relevanz mehr verbucht. Es gibt zum anderen aber auch Kommunikate, hinter deren Herstellung die Ambition steckt, einen durativen und fordernden, womöglich widerspenstigen kommunikativen Bezugspunkt zu schaffen, der auch nach einer mehrmaligen Rezeption seinen Reiz, seine Bedeutung nicht verliert. Diese Unterscheidung wird an mehreren Stellen der vorliegenden Arbeit wieder aufgegriffen werden. Da alle wie auch immer gearteten Zeichenverbindungen in den Untersuchungsbereich einer allgemeinen Polysemiotizitätsforschung gehören, muss eine terminologische und methodische Systematik entwickelt werden, die beiden idealtypischen Kommunikationstypen gerecht wird (s. Abschn. 3.2.2). Das Erkenntnisinteresse der Polysemiotizitätsforschung geht dabei weit über die Situierung eines polysemiotischen Gebildes im Spannungsfeld zwischen *Organon* und *Kunst* hinaus, zumal eine solche Zuordnung auch eine Frage der Interpretation sein kann. Von Interesse ist dagegen z. B. die Frage nach den Implikationen der unterschiedenen Kommunikationstypen für die Auswahl und Deutung der Zeichen oder nach den in beiden Kommunikationstypen gegebenen Möglichkeiten ihrer Verknüpfung (s. Kap. 3.5).

3 Ästhetische Polysemiotizität

3.2.2 Die ästhetische Kommunikation auf unterschiedlichen Untersuchungsebenen

Ausgehend von den bisher angeführten Überlegungen, wird im Folgenden ein Mehrebenenmodell skizziert, in dem jene Dimensionen systematisch angeführt sind, auf die für gewöhnlich mit den Begriffen des Werks und der Werkrezeption zusammenfassend hingewiesen wird. Wenn im Folgenden also von einem ‚Kommunikationsmodell‘ die Rede ist, so soll damit nicht ein umfassendes Raster vorgelegt werden, das sämtliche Aspekte menschlicher Face-to-face- oder Massenkommunikation zu erklären imstande ist. Vielmehr integriert das nachfolgend erläuterte Modell die Größen, die für die Analyse des menschlichen Umgangs mit künstlerisch gestalteten polysemiotischen Artefakten relevant erscheinen und die darüber hinaus die Übersetzung bzw. zielkulturelle Übertragung derselben beeinflussen können (vgl. Kap. 4). Es integriert in seinem systematischen Raster damit auch die Größen, die Kaindl (2015: 33ff.) im Kontext der Comicübersetzung bereits als „übersetzungswissenschaftliche Orientierungspunkte“ bezeichnet hat. Die Integration der verschiedenen Entitäten und die Beschreibung der zwischen ihnen bestehenden Relationen erfolgt u. a. auf der Grundlage von kommunikationswissenschaftlichen Beiträgen und legitimiert damit die Bezeichnung ‚Kommunikationsmodell‘. Im Sinne des in der vorliegenden Arbeit eingenommenen rezipientenzentrierten Blickwinkels soll dabei im Folgenden eine abgewandelte Form der vielzitierten Lasswell-Formel „Who says what in which channel, to whom with what effect?“ (Lasswell 1948: 32) als übergeordneter konstanter Bezugspunkt fungieren, nämlich: Wer rezipiert wann was von wem in welchem Medium unter welchen Umständen mit welcher Wirkung?

Operabel erscheint die obige Definition von Kommunikation (s. Kap. 3.2) als Verhalten, das in einer konkreten Situation sinnlich wahrgenommen und als zeichenhaft interpretiert wird, an dieser Stelle auch deswegen, weil sie bereits in knapper Form die drei Herangehensweisen benennt, mit denen die Interpretationsleistung eines Rezipienten im Umgang mit einem (polysemiotischen) Werk beschrieben werden kann und welche die dreiteilige Systematik des im Folgenden zu erläuternden Modells der ästhetischen Kommunikation (vgl. Abb. 1) begründen: Dieses umfasst nämlich theoretische Aussagen zur Struktur einer gegebenen Zeichenauswahl (I. *Strukturtheoretischer Zugang*), zu den Bedingungen und Mechanismen der sinnlichen Wahrnehmung und materiellen Verbreitung (II. *Medientheoretischer Zugang*) sowie zum konkreten Rezeptionsereignis (III. *Ereignistheoretischer Zugang*). Die Erkenntnisse zu diesen Einzelbereichen sind in analoger Aufzählungsreihenfolge den Einzelsemiotiken, den Medientheorien und den pragmatischen (Rezeptions-)Theorien zu verdanken. Auf dieser Dreiteilung basiert das nachfolgend dargestellte Mehrebenenmodell:

1. Ebene des Konkreten	I. Strukturtheoretischer Zugang	II. Medientheoretischer Zugang	III. Ereignistheoretischer Zugang
	I.1 Zeichenauswahl, parole Werk-/Kommunikat, aktualisiertes Kunstwerk <i>Bsp.: Glucks Orfeo ed Euridice</i>	II.1 Artefakt aktualisiertes Kunstwerk <i>Bsp.: Glucks Orfeo als Opernaufführung</i>	III.1 Artefakt-in-Rezeption rezipiertes Kunstwerk, Rezeptionsereignis <i>Bsp.: Glucks Orfeo in der Uraufführung am 05.10.1762</i>
	I.2 Zeichengebrauchsnorm Verhältnis des Kunstwerks zu gültigen Zeichengebrauchsnormen <i>Bsp.: Glucks Orfeo und dessen Verhältnis zu den zeitgenössischen Kompositionsnormen (italienische opera seria)</i>	II.2 ein bestimmtes Kunstwerk in verschiedenen Medien und Bezug zu Normen des jeweiligen Mediengebrauchs <i>Bsp.: Glucks Orfeo als Opernaufführung vs. als CD oder DVD vs. als Partitur etc.</i>	III.2 ein bestimmtes Kunstwerk in einem bestimmten Medium in verschiedenen Rezeptions-situationen; Bezug zu Rezeptionsnormen <i>Bsp.: Glucks Orfeo als Aufführung heute vs. gestern</i>
	I.3 Zeichensystem(e), langue(s) Verhältnis des Kunstwerks zu den in den Zeichensystemen angelegten Möglichkeiten <i>Bsp.: Verhältnis von Sprache, Musik, Inszenierung, Ballett etc. und die möglichen systematischen Verbindungen</i>	II.3 alle möglichen Medien <i>Bsp.: medien-theoretische Systematisierung aller existierenden Medien</i>	III.3 alle möglichen Rezeptions-situationen <i>Bsp.: ereignistheoretische Systematisierung aller möglichen Rezeptionsweisen</i>
horizontale ← Abstraktion – Konkretion →			
vertikale ← Abstraktion – Konkretion →			

Abb. 1: Ebenen zur Beschreibung ästhetischer Kommunikation

3 Ästhetische Polysemiotizität

Wie die meisten Modelle stellt auch dieses Schema eine Abstraktion und Vereinfachung dar, durch welche das komplexe Abhängigkeitsverhältnis der an der ästhetischen (u. U. polysemiotischen) Kommunikation beteiligten Größen und der zwischen ihnen bestehenden Relationen nicht real abgebildet, aber systematisch gewinnbringend beschrieben werden kann. Die Beschäftigung mit solch vielschichtigen Gegenständen wie den polysemiotischen Gebilden führt notwendigerweise zur Formulierung solcher diskreter, abstrakter und systematisierbarer Theoreme. Das hier vorgestellte Modell macht in dieser Hinsicht Sachverhalte in Einzelbeobachtungen zugänglich, welche im Untersuchungsgegenstand jedoch stets eine organische, d. h. von Übergängen charakterisierte Einheit bilden. Die Semiotik z. B. hat sich stets nicht nur für die Inhaltsstruktur der jeweiligen Kommunikate interessiert (vgl. Abb. 1, I.1), sondern auch für deren materielle Beschaffenheit, die allerdings im dargestellten Modell unter die medientheoretische Herangehensweise subsumiert wird (vgl. Abb. 1, II.1). Wenn im Folgenden also struktur-, medien- und ereignistheoretische Erwägungen in dieser Reihenfolge und Abgeschlossenheit näher erläutert werden, so entspricht dies der Zielsetzung, – womöglich um den Preis einer „operativen Verfälschung“ (Eco 1972: 222) – ein heuristisches Modell vorzulegen, das verschiedene Formen des Umgangs mit einem ästhetisch gestalteten Komplex in sich vereint. Die einzelnen Herangehensweisen können dabei in konkreten Analysen einzeln verfolgt oder miteinander kombiniert werden. In dieser Form stützt das Modell zum einen die Definition von ‚Polysemiotizität‘ (vgl. Kap. 3.3), zum anderen aber auch eine eingehende Systematisierung der unterschiedlich gearteten, für den Translationsprozess relevanten Faktoren (vgl. Kap. 4). Analysen am konkreten Untersuchungsgegenstand müssen allerdings stets sämtliche Dimensionen integrieren (vgl. Kap. 5).

Einige Teile des in Abb. 1 synoptisch dargestellten und im Folgenden eingehend beschriebenen Modells wurden bereits von einzelnen Autoren erarbeitet. Wichtige Impulse gibt z. B. die Theaterwissenschaft. Fischer-Lichte etwa führt mit ihren Ausführungen die Unterscheidung der drei Analyseebenen im strukturalistischen Zugang (I.1–3) ein (vgl. 1981: 326; 1982), ohne jedoch auf die horizontalen Abstraktions- bzw. Konkretionsebenen (I.1–III.1) einzugehen. Diese wiederum werden von Hess-Lüttich beschrieben, für den bei der Dramenanalyse die Produzenten- und die Rezipientenseite gleichermaßen zu berücksichtigen sind, weil sich nur aus dieser Interaktion heraus das Drama als „multimediale[r] bzw. polysensuelle[r] Kommunikationsprozeß“ (1984: 919) auffassen lässt. Er arbeitet zu diesem Zweck drei Phasen des theatralen Semioseprozesses heraus:

Dieser Prozeß realisiert sich im Dreischritt: Auswahl aus medialen Repertoires nach Maßgabe poetischer Intention und stilistischem „valeur“; Syntagmatisierung dieser Elemente in multimedialen Partituren; Superisation und Kohärenzbildung zum „Gestaltganzen“ im Perzeptionsprozeß. (Ebd.)

Diese Unterscheidung entspricht im Groben der nachfolgend erläuterten horizontalen Ebene der Zeichenauswahl.

Auch einige durch die *Social Semiotics* inspirierte Arbeiten zur Multimodalität tragen der Vielschichtigkeit der Sinnkonstitution, wie sie im Folgenden dargestellt wird, in unterschiedlichem Maße Rechnung. Kress und van Leeuwen (2001) unterscheiden bspw. vier Momente der polysemiotischen Kommunikation – *Discourse, Design, Production* und *Distribution* (vgl. 2001: 20f.) –, die aber zur hiesigen Systematisierung querliegen. Nach Bucher (2007: 54ff.) weist Kress' und van Leeuwens Theorie mit der Unterscheidung der vier genannten „Praxisbereiche“ (ebd.) einige Inkonsistenzen auf. Im Folgenden soll deswegen zwar mehrfach auf sie verwiesen, sie soll aber nicht übernommen werden. Stattdessen fordert Bucher (2004: 137; 141ff.) ein integratives Modell, das Angebotsstruktur, Wissensbestände des Nutzers, Nutzungskontext und Interaktionsverlauf umfasst und somit den Rezipienten stärker in den Fokus rückt. Ein hermeneutischer Ansatz zur Beschreibung polysemiotischer Kommunikation, wie Bucher ihn verfolgt und wie er auch in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen und gestaltet wird, ist imstande, auch diesen Größen theoretisch nachzugehen.

Wie bereits erwähnt rücken die folgenden Erklärungen zum oben abgebildeten Modell die für die Werkrezeption relevanten Größen in den Vordergrund. Der Anspruch des Modells auf systematische Konsequenz macht zwar die Nennung aller neun Ebenen (I.1–3, II.1–3, III.1–3) erforderlich, doch die entsprechenden Erläuterungen fallen unterschiedlich lang aus. Die strukturtheoretische Herangehensweise (I, s. Abschn. 3.2.2.1) erfährt eine breitere Ausführung als die knapper behandelten medientheoretischen (II, 3.2.2.2) und ereignistheoretischen Ansätze (III, 3.2.2.3).

3.2.2.1 Der strukturtheoretische Zugang

(I) In einer *strukturtheoretischen* Herangehensweise wird im Allgemeinen nach den Konstituenten einer gegebenen Zeichenauswahl oder eines Zeichensystems und den zwischen ihnen bestehenden Relationen gefragt. Für den hier als ‚strukturtheoretisch‘ bezeichneten Zugang bieten sich verschiedene Benennungen an. Es könnte auch von einem strukturalen, strukturalistischen oder überhaupt von einem semiotischen (i. e. S.) Ansatz die Rede sein. Die Benennung dieser Herangehensweise erfolgt hier allerdings nicht durch Inanspruchnahme des Begriffs ‚semiotisch‘, da gemäß der in der vorliegenden Arbeit vertretenen pansemiotischen Sichtweise auch das materielle Kommunikationsmedium (II) und andere, u. U. gar nicht intendierte, Größen im jeweiligen Rezeptionseignis (III) als zeichenhaft, gar als Teil der Werkstruktur rezipiert werden können. Verfolgt man diesen Gedanken konsequent weiter, könnte man die drei oben erwähnten und in Abb. 1 veranschaulichten Zugänge zum Werk auch als struktur-, medien- und ereignissemiotische Ansätze bezeichnen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Zeichenstrukturen kann auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen nachgegangen werden, nämlich zum einen auf der Ebene der *Zeichenauswahl* und zum anderen auf der des *Zeichensystems*. Wenn nun wieder die Sprachtheorie exemplarisch herangezogen wird, so entspricht dies der Beschreibung der Struktur von Redakten sowie Sprachkunstwerken auf der Ebene der *parole* und der Struktur des Sprachsystems auf der *langue*-Ebene. Zwischen diesen beiden Ebenen (vgl. Abb. 1, I.1 und I.3) hat bekanntlich Coseriu (1952/1975) – und vor ihm Bachtin (1934f./1979: 164) – die Zwischenschaltung einer vermittelnden Abstraktionsstufe, die der *Sprachnorm*, plausibel erklärt. Als Untermenge der *langue* umfasst sie „alles, was in der Ausdrucksvielfalt einer Gemeinschaft normal ist“ (Coseriu 1952/1975: 53), d. h. diejenigen Sprachzeichen und Kombinationsregeln, die bei einem zu spezifizierenden Kollektiv bevorzugt im Gebrauch sind. Wir bezeichnen die drei Glieder dieser wiederum auch auf andere Zeichensysteme übertragbaren Unterteilung mit Bezug auf Abb. 1 als *vertikale Abstraktion* bzw. *Konkretion*, da man von der Analyse der Struktur einer bestimmten *Zeichenauswahl* (vgl. Abb. 1, I.1) zur Analyse der in einem Kollektiv geltenden *Zeichengebrauchsnormen* (vgl. Abb. 1, I.2) und schließlich zur Analyse der Struktur eines ganzen *Zeichensystems* (vgl. Abb. 1, I.3) nur über sukzessive Abstraktion bzw. in der gegenläufigen Richtung über sukzessive Konkretion gelangt. Dabei erfahren die auf den höheren Abstraktionsstufen getätigten Aussagen durch konkrete Beispiele aus dem Sprachgebrauch oft eine Rückkopplung an die Ebene der *Zeichenauswahl*.

Im Kontext der vertikalen Abstraktion erscheint die Ebene der *Zeichenauswahl* als die konkreteste. Allein in der Linguistik wird aber die *parole* bereits unterschiedlich konkret gefasst. Welcher ist denn, so könnte man fragen, der Gegenstand einer ‚Linguistik der *parole*‘? Ein Sprechakt, wie er geäußert werden könnte? Ein phonetisches Ereignis und damit ein konkret geäußerter Sprechakt? Ein konkreter Sprechakt in einer konkreten Situation? Für jede dieser voneinander abweichenden Ansichten lassen sich in der Geschichte der Sprachwissenschaft geeignete Vertreter finden (für eine Überblicksdarstellung vgl. z. B. Coseriu 1952/1975: 35ff.). Die Kategorie der *parole* ist in der Sprachtheorie somit nicht einheitlich definiert. Auch in der Polysemiotizitätsforschung sorgen ähnliche Abgrenzungsschwierigkeiten auf der Ebene der *Zeichenauswahl* für systematische Unschlüssigkeit (vgl. Bucher 2007: 55). Durch die folgenden Ausführungen wird dieser Umstand aufzuheben versucht.

Sowohl in der Linguistik als auch in einer allgemeinen Zeichentheorie kann das Reden über eine *Zeichenauswahl*, etwa über ein beliebiges Kunstwerk, selbst schon Ausdruck und Ergebnis einer Abstraktionsleistung sein, die dort nicht auffällt, wo man kommunikative Handlungen losgelöst von deren Materialität und dem situativen Kontext, in dem sie stattfinden, zu analysieren pflegt. Daraus folgt, dass sich, von einer gegebenen *Zeichenauswahl* ausgehend, drei *horizontale Abstraktions-* bzw. *Konkretionsebenen* unterscheiden lassen, je nachdem, ob

man eine aktualisierbare bzw. prämediale (vgl. Abb. 1, I.1), eine medial aktualisierte (vgl. Abb. 1, II.1) oder *in einer konkreten Situation* aktualisierte (vgl. Abb. 1, III.1) Zeichenkombination betrachtet. Diese drei horizontalen Abstraktionsebenen entsprechen den bereits eingeführten und schrittweise noch eingehender zu erklärenden analytischen Herangehensweisen. Die auf der vertikalen Skala konkreteste strukturtheoretische Ebene, welche sich mit einer gegebenen Zeichenauswahl befasst, stellt auf der horizontalen Skala aller drei genannten Herangehensweisen die abstrakteste Ebene dar. Einem konkreten Text, bspw. einem Goethedicht, nähert sich der Strukturtheoretiker, indem er dessen Inhalt und dessen Form beschreibt,⁶¹ der Medientheoretiker, indem er dem Gedicht in seinem jeweiligen Distributionsmedium, z. B. als Gedichtvortrag, als Abdruck in einer Anthologie etc. nachgeht, und ein Ereignistheoretiker letztlich, indem er die Rezeption des einen Goethedichts in dem einen Rezeptionsmedium in der einen, konkreten Rezeptionssituation reflektiert. Struktur-, Medien- und Ereignistheoretiker können bei einer umfassenden Analyse auch in Personalunion auftreten. In der Theorie hat jedoch jeder abstraktere analytische Zugang auch losgelöst von den jeweils konkreteren Ansätzen seine Daseinsberechtigung. Jede der drei analytischen Herangehensweisen hat dabei ihre eigenen vertikalen Abstraktionsstufen. Nachfolgend werden die strukturtheoretischen Abstraktionsebenen vorgestellt. Auf die Abstraktionsebenen des medien- bzw. rezeptionstheoretischen Zugangs wird unten eingegangen.

(I.1) Auf der konkretesten strukturtheoretischen Ebene befasst sich die Semiotik mit einem Kommunikat, unter dem hier nichts anderes verstanden werden soll als eine gegebene und materiell aktualisierbare Zeichenmenge, unabhängig davon, ob sie Elemente eines oder mehrerer Zeichensysteme umfasst und ob nur verbale, nur nonverbale Zeichen oder Kombinationen derselben involviert sind. Synonym zu ‚Kommunikat‘ findet man für die bezeichnete (stets dynamische) Klasse an Objekten auch Begriffe wie Werk, „Äußerung“ (Titzmann 1990: 368) und „(Gesamt-)Text“ (vgl. dazu Abschn. 4.1.1).

Wie oben beschrieben, lenken v. a. künstlerisch gestaltete Artefakte die Aufmerksamkeit des Rezipienten u. a. auf die Beschaffenheit ihrer Signifikanten und oft auch auf die konkreten materiellen Zeichenträger. Während die Beschreibung der (virtuellen) Signifikanten aber im Rahmen einer strukturtheoretischen Analyse erfolgt, gehört die Deskription der materiellen Träger in den medientheoretischen Ansatz. Das Verhältnis von Signifikant und Zeichenträger ist somit ein Phänomen, zu dessen Beschreibung Struktur- und Medientheorie koalieren müssen. In rein strukturtheoretischen Zweigen der jeweiligen Kunstwissenschaft

61 Anders als bei Kress/van Leeuwen (2001: 20) wird hier die Form eines Kommunikats nicht mit seiner Materialität gleichgesetzt. Die Form (genauer: die Signifikantenstruktur) ist nach Saussure (s. o.) ebenso Teil des virtuellen, zwar aktualisierbaren, aber nicht zwangsläufig schon materiell aktualisierten Kommunikats.

3 Ästhetische Polysemiotizität

können ästhetische Kommunikate aber auch losgelöst von ihrem Zeichenträger, d. h. von ihrer materiellen Hervorbringung bzw. Fixierung in Träger- und Distributionsmedien betrachtet werden. Auf der Ebene der Zeichenauswahl sind Kunstwerke für den Strukturtheoretiker somit rein virtuelle Gegenstände bzw. die abstrakte Vorlage für die unterschiedlichen und konkreten Exemplare, die vom Werk verbreitet werden. In ihrer Virtualität sind sie aber keine individuellen kognitiven Konstrukte, sondern intersubjektiv beschreibbare soziale Entitäten. Fricke beschreibt diese anhand einer zeitgemäßen Analogie als „Hypertexte im geistigen Internet der Menschheit“ und als „intersubjektive Gebilde in jenem raum- und zeitlosen ‚Reich der Gedanken‘“ (2000: 20). Als solche müssen sie dennoch mindestens einmal in konkreter materieller Gestalt vorliegen bzw. vorgelegen haben, denn historische Realität erlangt ein Kunstwerk nur in einer ersten materiellen Fixierung und in allen von ihm in der Folge verbreiteten Exemplaren. Erst dann ist es in voller Übereinstimmung mit dem im Wort vorfindlichen Partizip Perfekt ein ‚communicatum‘ (Kommunikat). Das Werk an sich ist aber in seiner strukturtheoretisch zu beschreibenden virtuellen Existenz ein ‚communicandum‘, d. h. ein im kollektiven Gedächtnis gespeichertes, noch abzurufendes, zu kommunizierendes und letztlich materiell noch einmal aktualisierbares Werk.

Dementsprechend kann aus semiotischer Sicht ein ‚Werk‘ definiert werden als die Summe der von einem Urheber (bzw. einem Urheberkollektiv) zu einem Ganzen disponierten Signifikanten, deren materielle Fixierungen (die Zeichenträger) je nach Werkexemplar variieren und deren Sinn (Signifikatstruktur) der Werkrezipient auf der Grundlage der mit dem Urheber geteilten, aber auch der eigenen Wissensbestände konstituiert.⁶² Damit präzisieren wir eine von Fricke gelieferte Definition des ‚ästhetischen Werks‘, der literarische Texte (vgl. 1981: 197), Musikstücke und Ballette (vgl. 2000: 20) als von einem Urheber bzw. Sender erstellte und für einen bestimmten Gebrauch konzipierte Strukturen beschreibt, die verschiedenen Ausgaben bzw. Aufführungen desselben Werkes gemeinsam ist.

Werkanalysen erschöpfen sich aber keineswegs in der alleinigen Betrachtung von Signifikantenstrukturen, wie Stolze (2003: 131) im Kontext einer Auseinandersetzung mit Wilss' (1980: 17) Vorstellung einer Textoberflächenanalyse anmerkt. Sie müssen stets auch die ihr rezipientenspezifisch zugeordneten Signifikate berücksichtigen, die einmal mehr, einmal weniger gängigen Rezeptionsnormen entsprechen und daher einmal mehr, einmal weniger intersubjektiven Zuspruch erfahren. Auf diese Weise kann eine durch hermeneutische und rezeptionsästhetische Einsichten befruchtete Semiotik mit dem Dilemma umgehen, das Ingarden (1931/1965: 12f., 21f.) dazu führt, die „absurde“, „widersinnige“ Idee eines sich mit jedem Rezeptionsakt verändernden Werkes zu verwerfen.

62 Auch der Werkurheber kann als sein eigener Rezipient gelten, der mit zunehmendem zeitlichen Abstand zur Werkentstehung mit anderen, weil veränderten Wissensbeständen an das von ihm Produzierte herantritt.

Denn nicht das Werk ist je nach Rezeption ein immer anderes, sondern der ihm rezipientenspezifisch zugewiesene Sinn. Je nach Wissensstand und Befähigung weiß der Rezipient um die Sinnstrukturen, die vorausgehende Rezipienten (darunter der Autor mit dem von ihm Intendierten) mit dem gleichen Werk verbunden bzw. an diesem nachgewiesen haben. So steht jedem Empfänger theoretisch die einzigartige Möglichkeit offen, im hermeneutischen Zirkel des Werkverstehens weiter voranzuschreiten als alle Rezipienten vor ihm.

Wie Texte sind auch polysemiotische Kommunikate auf der Ebene der Zeichenauswahl anzusiedeln. Sie stellen nicht die Verknüpfung unterschiedlicher Zeichensysteme dar, sondern von Elementen, die erst in der reflektierenden Metakommunikation unterschiedlichen Zeichensystemen zugeordnet werden können.⁶³ Nicht die Zeichensysteme treffen im Werk aufeinander, sondern die unterschiedlichen Zeichen, die den polysemiotischen Komplex konstituieren und vom Rezipienten unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Konventionen als unterschiedlichen semiotischen Systemen zugehörig verstanden werden.

Eine Werkanalyse muss auf der Ebene der Zeichenauswahl zunächst klären, welche Position die gegebene Zeichenmenge in der oben beschriebenen Skala zwischen Alltags- und künstlerischer Kommunikation einnimmt, d. h. welche Ansprüche sie für ihre Interpretation geltend macht. Der Wert einer Zeichenauswahl instrumentellen Charakters bemisst sich nach ihrer Eignung für das vom Sender anvisierte außersemiotische Ziel. Die Rede ist dann von der Adäquatheit des verwendeten Zeichens, die ihm umso mehr zugesprochen werden kann, je besser es den Zweck erfüllt, für den es gebraucht wird (vgl. Morris 1946/1973: 180). Auf die erfolgreiche Erlangung eines solchen Ziels sind auch die von Grice (1975/1979) aufgestellten Konversationsmaximen der Informativität, Aufrichtigkeit, Relevanz und Mehrdeutigkeitsvermeidung ausgerichtet. Im Grunde ist aber jede Zeichenauswahl, die lediglich als *Organon* verwendet wird, im Hinblick auf das zu erreichende Ziel beliebig austauschbar. Für das Ziel, einen Nagel in die Wand zu schlagen, ist ein Hammer das wohl adäquateste Werkzeug, er kann aber in Ermangelung desselben auch durch ein weniger adäquates (aber genauso effektives) Instrument, etwa einen schweren Klebebandabroller, ersetzt werden. Ähnlich kann auch jede instrumentell gebrauchte sprachliche Äußerung durch andere Worte ersetzt und deswegen auch verhältnismäßig leicht in eine andere Sprache übersetzt werden.

Bei sprachlichen Kunstwerken gestaltet sich der Sachverhalt anders. Der künstlerische Umgang mit Sprache hat in der Kunst nicht den transitorischen

63 Die Aussage, im polysemiotischen Werk seien Zeichensysteme bzw. Codes kombiniert, findet man dennoch häufig, z. B. in Kaindl (1990: 43), Stöckl (1997: 75; 2011: 43, 47; 2012: 247), Prunč (2002: 96), Rajewsky (2002: 18), Kuhn (2005: 25f.), Jewitt (2009b: 15, 26), Holly (2009: 391), Jost et al. (2010), Hennecke (2010: 356 *et passim*), Huemer (2014: 85) u. v. m. Anders stellt sich die Sachlage dar, wenn ein polysemiotischer Komplex bzw. ein Kunstwerk als Zeichensystem, also als System von konkreten und u. U. unterschiedlichen Zeichen, angesehen wird (vgl. Bucher 2007: 61).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Charakter eines Werkzeugs, das nach dem Gebrauch seinen Zweck erfüllt hat. Sprache ist in ästhetischen Kommunikationsprozessen nicht *Organon*, sondern vielmehr die vom Autor gestaltete Materie, welche sich ihrerseits auch dem Empfänger anpasst und die Form seiner Deutungsdisposition annimmt. Zwar gibt es auch hier ein kommunikatives Ziel, einen Pakt zwischen Autor und Leser, denn jede ästhetische Normabweichung wäre ohne einen solchen Zweck bzw. ohne eine Funktion „destruktive [...] Willkür“ (Fricke 1981: 87).⁶⁴ Das „*Grundgesetz aller Kunst*“, d. h. ihren primären Kommunikationszweck, sieht Fricke (2000: 216) in einem Rilkeschen Zitat konzis formuliert: „Du mußt dein Leben ändern“.⁶⁵ Wenn Fricke aber auch dieses kommunikative Ziel aller Kunst in seinen Einzelstudien (1981, 2000) herausarbeitet, so lässt sich doch auch festhalten, dass kein Kunstwerk konkrete Anweisungen zu formulieren in der Lage ist, denen der Rezipient entsprechen müsste, um diese ‚Änderung des Lebens‘ zu erreichen, denn, wie oben erwähnt, existiert für den Rezipienten ästhetischer Kommunikate eine Fülle an möglichen Reaktionsweisen. Die Lebensänderung ergibt sich rezipientenspezifisch in der individuellen ästhetischen Anschauung – oder eben auch nicht. Es geht dem Künstler in seinem Werk um die Erschaffung einer Welt, in der sich der Rezipient selbst verortet. Die Festlegung der kommunikativen *Zwecke*, die nur im bzw. mit dem Kunstwerk erreicht werden können, wird in ästhetischen Kommunikationsprozessen dem Empfänger überlassen. Deswegen greifen auch linguistische Analysemodelle wie die Griceschen Maximen nicht, wenn sie in ihrer Gänze auf die literarische (vgl. Pérennec 2002: 100ff.) bzw. auf die künstlerische polysemiotische Kommunikation angewandt werden.⁶⁶ Einige für die Alltagskommunikation geltende Theoreme werden zusammen mit anderen Normen für die Dauer der künstlerischen Erfahrung suspendiert. Ihre Nichtbefolgung durch den Künstler ist für den Rezipienten ein wichtiger Indikator dafür, eine gegebene Zeichenauswahl eben als ästhetisch zu beurteilen. Die Gestaltungsmittel eines Kunstwerks haben dabei keine „Synonyme“ (Fricke 1981: 103, 108), d. h. es existieren keine alternativen Gestaltungsmittel, welche die originalen bei Beibehaltung der Funktion ersetzen könnten. Dies gilt dementsprechend auch für interlinguale Synonyme, und so nimmt es kein Wunder, dass die meisten Diskussionen zur Unübersetzbarkeit im Kontext der zielkulturellen Übertragung von Kunstwerken wie Gedichten, Dramen, Libretti etc. geführt werden (vgl. z. B. Jakobson 1959/1974: 161). Auf diesen Gedankengang wird in Abschnitt 4.2.1 noch einmal zurückzukommen sein.

64 In diesem Sinne spricht auch de Beaugrande von „*motivated alternativity relationship*“ im ästhetischen Text (vgl. 1980: 23).

65 R. M. Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, Schlussvers zit. nach Fricke (2000: 210).

66 Damit wird Schmitz (2011: 38) nicht widersprochen, für den es die Ergebnisse der pragmatischen Linguistik auch auf die Text-Bild-Kommunikation zu übertragen gilt. Nur ist eben herauszustellen, inwiefern theoretische Modelle wie das der Griceschen Maximen auf das ästhetische polysemiotische Gebilde anwendbar sind.

Nach der Verortung eines polysemiotischen Komplexes im Kontinuum zwischen *Organon* und *Kunst* kann als weiteres Ziel des strukturtheoretischen Ansatzes die Nennung und Beschreibung der das Werkganze bildenden Strukturelemente und ihre Zuordnung zu einem oder mehreren Zeichensystemen gelten. Es gilt die gegebene Zeichenauswahl als mono- oder polysemiotisch zu definieren, wobei – wie noch auszuführen sein wird (Kap. 3.3) – die Monosemiotizität eines Werkes nur für bestimmte Rezeptionssituationen postuliert werden kann. Die Bestimmung eines Werkes als mono- oder polysemiotisch ist, wie ebenfalls beschrieben werden wird (s. Kap. 3.3), ohne die Berücksichtigung des physikalischen Zeichenträgers und somit ohne die Zuhilfenahme medientheoretischer Überlegungen nicht vollständig zu bewerkstelligen.

Diesen generellen Feststellungen schließen sich sodann gezielte Analysen auf der Makro- und Mikroebene an. Die Implikationen einer Unterscheidung von Makro- und Mikroeinheiten hat in Bezug auf die Sinnkonstitution im polysemiotischen Kommunikat Steinseifer (2011: 176ff.) beschrieben. Der gesamte polysemiotische Komplex, den der Autor in Anlehnung an Bateman (2008: 7f.; 32f.) auch als „Dokument“ bezeichnet, wird erachtet als „in erster Linie thematisch oder funktional bestimmte Makro-Einheit, die häufig mehrere Texte und Beiträge umfasst“ (Steinseifer 2011: 178). Eine ganze Zeitschrift mit Bild- und Textelementen ist eine derartige polysemiotische Makroeinheit. Als solche ist sie zwar wahrnehmbar, aber nicht rezipierbar (vgl. ebd.). Die Sinnkonstitution erfolgt erst auf der Grundlage kleinerer und damit rezipierbarer Einheiten, die in Printmedien wie Zeitungen bzw. Zeitschriften bspw. in der Seite (vgl. Lim 2004: 220f.) oder der Doppelseite (Bucher 2007: 65) bestehen. Solche Überlegungen können aber nur mit erheblichen Veränderungen auf einen sich in der Zeit abspielenden polysemiotischen Komplex wie die Oper übertragen werden. Ein direktes Äquivalent zur „Sehfläche“ (Schmitz 2007: 94; 2011) bzw. Doppelseite als eine ‚auf einen Blick‘ rezipierbare Einheit, die womöglich unterschiedlich geartete und nur in loser Abhängigkeit zueinander stehende Beiträge vereint, gibt es hier nicht. Der holistische Blick auf die Makrostruktur wird dem Rezipienten einer Oper erst nach dem sequenziellen Ablauf der mikrostrukturellen Einheiten eröffnet – vorausgesetzt der Opernbesucher ist noch kein Kenner der Oper bzw. der jeweiligen Operninszenierung und rezipiert diese zum ersten Mal. Oft aber kann dieser entweder aufgrund vorhergehender Rezeption derselben oder einer ähnlichen Oper bzw. aufgrund dessen, dass er sich vor der Aufführung etwa die Inhaltsangabe des Stückes durchliest, in begrenzter Weise schon im Vorhinein auf inhaltliche Makrostrukturen zurückgreifen.

(I.2.) Auf der intermediären Stufe, der Normebene, bezweckt der strukturtheoretische Ansatz die Gewinnung von Einsichten in die gemeinsame Zeichenverwendung bestimmter Kollektive und damit in die jeweils für sie gültigen Normen. In diesem Punkt vermag die „Normenforschung“ (Gloy 2012), in der menschliches

3 Ästhetische Polysemiotizität

Handeln systematisch als normbezogenes Handeln betrachtet wird, die Semiotik und Polysemiotizitätsforschung zu bereichern. Eine im Vergleich zu I.1 höhere Abstraktionsstufe ist die Normebene insofern, als auf ihr nicht jeder konkrete Zeichengebrauch betrachtet wird, sondern lediglich der in einem Kollektiv statistisch üblichste bzw. tolerierte. Dies bestätigt Bachtin in Bezug auf die Sprache, indem er schreibt: „Die einheitliche Sprache [sc. entspricht der Norm] ist nicht gegeben, sondern immer ein Projekt und steht in jedem Augenblick des sprachlichen Lebens der tatsächlichen Redevielfalt gegenüber“ (Bachtin 1934f./ 1979: 164). Gleiches gilt auch für Normen der nonverbalen Kommunikation.

Nicht nur von der konkreteren Ebene der Zeichenauswahl (s. o. I.1), sondern auch von der noch einmal abstrakteren Ebene des Zeichensystems (s. u. I.3) kann die Norm unterschieden werden. Denn dort geht es nicht um einen normierten Zeichengebrauch in einem Kollektiv⁶⁷, sondern um alle möglichen Verwendungsweisen der Elemente eines Zeichensystems, ob sie nun mit der Norm eines bestimmten Kollektivs konform gehen oder nicht. Diese Unterscheidung erkennt Hansen (1995/⁴2011: 56) nicht an, wenn er ein Zeichensystem als ein „Konglomerat [...] aus Standardisierungen“ definiert und dieses somit mit der in dem jeweiligen Kollektiv gegebenen Norm gleichsetzt. Ähnlich wird auch in einigen Studien zur Polysemiotizitätsforschung (vgl. Fix 1996: 112f.) die kulturelle, d. h. normative Ebene der Zeichenverwendung als letzte bzw. abstrakteste Instanz angesehen und nicht wie hier die mögliche Zeichenverwendung über Kollektivgrenzen hinweg. In den Fokus solcher Untersuchungen rückt die Frage, inwiefern eine Kultur neben der in ihr verwendeten Sprache auch Elemente anderer Zeichensysteme zu kommunikativen Zwecken heranzieht. Dies ist natürlich möglich und richtig, wenn man sich auf der Ebene einer Einzelkultur, Einzelsprache etc. bewegt. Aus der Sicht einer kontrastiv arbeitenden allgemeinen Semiotik, die auch im translatologischen (d. h. sprach- und kulturübergreifenden) Rahmen herangezogen werden kann, sind nicht die Zeichensysteme einer spezifischen Kultur unterzuordnen, sondern es müssen umgekehrt die Kulturen als jene Normierungsebenen aufgefasst werden, die Coseriu (s. o.) als Instanz zwischen der Ebene des Zeichensystems und der Zeichenauswahl eingeführt hat. Auch in der vorliegenden Arbeit stellt somit der Zeichengebrauch in einem bestimmten Kollektiv eine intermediäre Ebene zwischen einem konkreten kommunikativen Ereignis (vgl. I.1) und den möglichen Verwendungsweisen der Elemente eines Zeichensystems in mehreren Kulturen (vgl. I.3) dar.

Nun wird im Kontext beider o. e. Kommunikationstypen (*Organon* und *Kunst*) die gültige *Norm* als Autorität anerkannt.⁶⁸ Der Unterschied zwischen der instrumentellen und der künstlerischen Kommunikation besteht allerdings in den

67 Zum Terminus ‚Kollektiv‘ vgl. Hansen (1995/⁴2011: 14 *et passim*).

68 Das Objekt ästhetischer bzw. literarischer Analysen, welche die Normebene unterschlagen, nennt Bachtin (1934f./1979: 154) abwertend ein „histologische[s] Präparat“.

abweichenden Konsequenzen, die das Wissen um die Norm für die kommunikativen Produktions- und Rezeptionsprozesse bereithält. Zeichenverwendungen in der instrumentellen Kommunikation sind, um ein Wort Coserius (1952/1975: 85) anzuführen, in der Regel „Akte der Wiederschöpfung“ auf der Grundlage vorgegebener Formulierungs- und Entschlüsselungsmuster. Solche „Akte der Wiederschöpfung“ stellen Wiederholungen früherer und offensichtlich im jeweiligen Kontext bzw. für das Ziel erfolgreicher Verständigung bewährter kommunikativer Vorlagen dar. Textsortenkonventionen sind Beispiele für solche „sozial genormte[n] Handlungsmuster [...], welche aus gesellschaftlichen Notwendigkeiten heraus entstehen“ (Eckkrammer 2006: 38) und genormte „Formulierungsschemata“ (Stolze 2003: 279) zur Verfügung stellen.⁶⁹ Sie gehören also ebenso zu den Normen der „Sprache, die in allen Sphären des ideologischen Lebens ein *Maximum* an wechselseitigem Verständnis“ (Bachtin 1934f./1979: 164) ermöglichen. In ähnlicher Weise unterliegen laut Stöckl (2004a: 227f.) und Schmitz (2011: 36) auch Bilder in der journalistischen und der Werbekommunikation solchen Standardisierungen. Auch in Bezug auf Bilder und deren gemeinsames Auftreten mit Texten können sog. „Bildtypen“ (Stöckl 2000: 325), „Bildsorten“ (Stöckl 2004a: 22, 87; Klemm/Stöckl 2011: 12) bzw. „Text-Bild-Sorten“ (Schmitz 2011: 36) ausfindig gemacht und beschrieben werden. Dies alles kann auf eine Formel gebracht werden: Kommunikation im instrumentalistischen Sinne ist vornehmlich eine Perpetuierung der in einem Kollektiv gültigen kommunikativen Normen. Van Leeuwen (1999: 5) spricht in diesem Kontext von einer „semiotischen Bürokratie“, da es hier sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption um die Befolgung gegebener und bekannter Zeichengebrauchsregeln geht.

Den Akten der Wiederschöpfung sind die der „Neuschöpfung“ (vgl. Coserius 1952/1975: 85) entgegensetzen, die sich vornehmlich in der künstlerischen Zeichenverwendung als Normabweichungen manifestieren können. Die Wiederschöpfung, die in der instrumentellen Kommunikation wesentlich ist, hat in der ästhetischen Kommunikation nicht denselben Stellenwert. Ein beliebiger Rezipient wird ein Kunstwerk aufgrund mangelnder Kunstfertigkeit nicht unverändert nachahmen *können*. Ein anderer Künstler, der die Fähigkeit dazu besäße, wird es nicht gänzlich nachahmen *wollen*.⁷⁰ Denn wenn der Urheber eines Kunstwerks allzu offensichtlich auf frühere Vorlagen zurückgreift und damit lediglich ein reproduzierender, ‚wiederschöpfender‘ Künstler ist, so setzt er sich aufgrund des

69 Eine Geschichte der Textsorten bzw. der Sorten polysemiotischer Gebilde wäre demnach auch eine Geschichte der sich verändernden sozialen Anforderungen an die jeweils zeitgenössischen Kommunikationsformen (vgl. dazu auch Stöckl 2004a: 145).

70 Dass ein Sprachkünstler allein schon aufgrund der veränderten historischen Bedingungen, d. h. der inzwischen veränderten Normstruktur, nicht in der Lage ist, ein Kunstwerk (interlingual) zu reproduzieren, thematisiert Jorge Luis Borges in seiner berühmten Erzählung *Pierre Menard, autor del 'Quijote'*. Diese hält, wie Gil (2007a) gezeigt hat, auch Anschlusspunkte für die heutige Translationsforschung bereit.

3 Ästhetische Polysemiotizität

v. a. in der Romantik erstarkenden Originalitätsgedankens zumindest im theoretischen und kritischen Diskurs Vorwürfen der Trivialität, mangelnden Kreativität und Epigonalität aus. Der Künstler bewegt sich beim Schaffensprozess deswegen bevorzugt außerhalb des Gewöhnlichen; seine Zeichenauswahl entspricht weniger dem Üblichen als dem bewusst Verfremdenden. Auch im Kontext der künstlerischen Kommunikation weiß man also um die etablierte Norm. Die ästhetische Zeichenauswahl folgt allerdings nicht dem imperativen Charakter, den solche Vorgaben im instrumentellen Kontext haben. Im Gegenteil: Die künstlerische Praxis beinhaltet eine Abwendung vom Üblichen, eine Deautomatisierung und impliziert deswegen einen höheren kognitiven und emotionalen Verarbeitungsaufwand. Solche Unüblichkeiten, so merken auch de Beaugrande/Dressler an, führen zwar zu erschwerten Produktions- und Rezeptionsbedingungen, reizen aber sowohl den Urheber als auch den geeigneten Rezipienten des Kunstwerks zur Konfrontation mit der „interessanten Herausforderung“ (1981: 147), die das Werk eben darstellt.⁷¹ In Bezug auf die Rezeption ist für Nelson Goodman der Nachvollzug künstlerischer Handlungen und Produkte nicht nur der Nachvollzug des durch den Urheber des Kunstwerks vollzogenen Normbruchs, sondern stellt selbst schon einen solchen dar. Für sich genommen, bedarf nämlich die rezeptive Anschauung eines Kunstwerks bereits einer Abweichung von normalen, alltäglichen Anschauungsformen (1968/1973: 20). Ein Gemälde wird anders betrachtet als ein Stoppschild, eine Konzertouvertüre anders gehört als eine Türglocke oder ein Werbejingle. Es sei an dieser Stelle an die oben (s. Abschn. 3.2.1) bereits vorgestellte Unterscheidung der Rezeptionsmodi ‚Lesen‘ und ‚Starren‘ von Aleida Assmann erinnert.

Fricke führt die Gestaltungsmittel der Literatur und anderer Künste allesamt programmatisch auf diese Spannung zwischen *Norm und Abweichung* (1981) bzw. zwischen *Gesetz und Freiheit* (2000) zurück. Mit seinem in diesen beiden Monographien vorgestellten „Abweichungsmodell“ (vgl. 1981: 11 *et passim*) antwortet er nur zum Teil affirmativ auf die von Coseriu (1952/1975: 57) gestellte Frage: „Aber sind andererseits nicht die meisten dichterischen Neuschöpfungen [...] fast immer Übertretungen oder Erweiterungen der Norm, im Einklang mit dem System?“ Der Normverstoß ist, so stimmen Coseriu und Fricke überein, ein genereller, „allgemeingültiger“ (Fricke 1981: 11) Zug von Kunstwerken. Auch eine informationstheoretische Betrachtung der Kunst, welche das Unerwartetsein und damit den hohen Informationsgehalt künstlerischer Werke betont (vgl. Moles 1977: 69), bekräftigt die These von der Kunst als Normabweichung. Während diese bei Coseriu allerdings noch „im Einklang mit dem System“ vonstattengeht, kann nach Fricke die Kunst auch gegen die im System angelegten Möglichkeiten der Zeichenkombination verstoßen. „Die Dichtung“, so

71 Weitere Ausführungen zum Reiz semiotischer Unbestimmtheit von Strukturen im polysemiotischen Gebilde finden sich in Abschnitt 3.4.2 der vorliegenden Arbeit.

3.2 Ästhetische Kommunikation aus semiotischer Perspektive

resümiert Fricke, „macht jedoch vor den Schranken des ‚Systems‘ einer Sprache ebenso wenig Halt wie vor denen der ‚Norm‘“ (1981: 65). Die Auslegung der Kunst als „strukturelle Häresie gegenüber der Orthodoxie“ (Fricke 2000: 35) des üblichen Zeichengebrauchs zum einen und zum anderen die damit verbundene Beobachtung, dass die Kunst ihre Zeichenauswahl aus dem gesamten Zeichensystem und über dieses hinaus schöpft, ohne unbedingt den filternden Umweg über die Norm zu gehen, unterstützen die unten erläuterte Hypothese, dass die Analyse künstlerischer Artefakte vordringlich einer Theorie der *Zeichenauswahl* bzw. *parole* bedarf (vgl. 3.4.1, Prämisse 2).

Für jedes Zeichensystem lassen sich die von einem Kollektiv bevorzugten Verwendungsweisen oder Normen anführen, die z. B. bei der ästhetischen Zeichenverwendung zwar berücksichtigt, aber nicht zwangsläufig befolgt werden. Standardisierungen sind im künstlerischen Bereich nicht wie etwa feste Formulierungen und Textsorten Muster zur Lösung kommunikativer Probleme, die in einem Kollektiv häufiger auftauchen, sondern als Folie aufzufassen, die der künstlerischen Zeichenverwendung als Hintergrund dient. Denn die künstlerische Normabweichung bedarf der Norm, um als solche erkannt zu werden. Die vollen Möglichkeiten eines jeden Zeichensystems werden aber nicht unbedingt im Einklang mit der Norm, sondern darüber hinaus auch in der ‚anormalen‘ und kreativen Zeichenverwendung ausgeschöpft. Standardisierungen im Sinne Hansens, d. h. das „Gleichverhalten von Mitgliedern eines Kollektivs“ (ebd.: 33), sind demnach zwar auch in der Kunst gegenwärtig, haben hier aber nicht die normative Schlagkraft, die ihnen im Ernst der Lebenspraxis zweifelsohne zusteht. Sie stellen keine Leitsätze für die künstlerische Gestaltung zur Verfügung, die vom Künstler unverändert übernommen, auf das eigene Verhalten appliziert werden und daher als Normperpetuierung (s. o.) beschrieben werden können. Die Möglichkeit zur Nichtkonformität mit der Norm ist in Übereinstimmung mit bestimmten Kunstauffassungen, die dem Originalitätsgedanken anhaften, die einzige Norm der Kunst.

Dies alles bedeutet allerdings nicht, dass sich im künstlerischen Bereich keine Regelmäßigkeiten herausbilden würden. Ein Kunstwerk, das auf allen Ebenen von der Norm abweicht, wäre schier unverständlich. Daher hat in der Musikwissenschaft bspw. Eggebrecht (1977: 239) auf die Tatsache hingewiesen, dass kunstgeschichtliche Gebilde, und damit auch Musikwerke, einerseits der Tradition verhaftet sein müssen, um verstehbar zu sein, und gleichzeitig Innovationen hervorbringen, um Informativität zu besitzen (ähnlich auch Gruhn 1994: *passim*). Gattung und Geschmack, ja auch der Kunstmarkt sind im ästhetischen Diskurs wesentliche Autoritäten, die oft auf Konsens aufbauen und auf eine gewisse Kontinuität der Kunstproduktion pochen. Auch Regelpoetiken setzen sich aus Richtlinien zusammen, die von ihrem Autor als vorbildlich und deswegen auch als stabile Maximen propagiert werden. Im Unterschied etwa zu der oben beschriebenen allgemeinsprachlichen Norm sind kunsthistorische Konstanten wie z. B.

3 Ästhetische Polysemiotizität

die literarischen Textsorten jedoch in den meisten Fällen „Quasi-Normen“, deren Übertretung nicht die gleiche soziale Sanktionierung nach sich zieht wie ein Normbruch im Bereich des kulturell Verbindlichen (vgl. Fricke 1981: 162). Solche künstlerischen Konstanten sind, so führt Fricke (ebd.: 104) aus,

rein faktische *Regelmäßigkeiten* ohne normative Verbindlichkeit, die ihre ‚Geltung‘ immer nur werkspezifisch oder sogar punktuell und nur bis zum jederzeit nach Belieben des Autors möglichen *Widerruf* durch Veränderung besitzen. Die als soziale Institution geltenden Regeln der normierten Sprache dagegen können nur allmählich und im impliziten Einvernehmen der ganzen sprachlichen Regelgemeinschaft einem Wandel unterzogen werden.

Als erwartete Normverletzungen (ebd.: 113) bzw. Abweichungstypen (ebd.: 132) bilden kunsthistorische Quasinormen ein wichtiges Schlüsselmoment zur Identifikation eines Kunstwerks als solchen. Literarische Quasinormen sind historisch beschreibbar und können deskriptiv als Leitbilder erfasst werden. Im Gegensatz zu allgemeinsprachlichen Vertextungskonventionen wie den Textsorten entwickeln sie allerdings kein so ausgeprägtes normativ-präskriptives Potenzial.⁷² Vertreter von Forschungsrichtungen, die sich mit diesen Quasinormen beschäftigen, behelfen sich daher oft mit dem Begriff des Personal- bzw. Epochen-„Stils“ (vgl. Gerlach 1977), der allerdings von vornherein betont, dass Merkmale gewisser Konstanz in (erheblich) kleineren Gruppierungen (von der Kunstepoche, über die Künstlergruppe, zum Werk eines einzelnen Künstlers) zu suchen sind als die, mit denen es die Linguistik der Standardsprachen für gewöhnlich zu tun hat. Etablieren sich Quasinormen, so avancieren sie u. U. zu neuen Normen, die wiederum neue Abweichungen zulassen. Die Geschichte der im Barock so inflationär verwendeten musikalisch-rhetorischen Figuren bspw., die bis ins 19. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behaupten, legt hiervon ein beredtes Zeugnis ab (s. u.).

Die angeführten Beobachtungen auf der Normebene lassen sich für instrumentelle wie ästhetische polysemiotische Komplexe fruchtbar machen. Im Kontext polysemiotischer Kommunikation weicht der in der Linguistik verwendete Begriff der Textsorte jedoch dem der „Kommunikatsorte“ – so lautet das von Marten/ Sperfeld (2008: 116) eingeführte und von Siever (2015: 46) übernommene Analogon für den auf rein sprachliche Werke gemünzten Textsortenbegriff. Stellenweise findet man auch die Begriffe „Gruppe von Prätexten“ (Pfister 1985: 15) bzw. „Prätextgruppe“ (Wolf 2002: 166) oder „Kommunikationsform“ (Schneider/Stöckl 2011: 22; Dürscheid 2005: 3, 2011: 94f). Wie auch Schmitz (2011: 36) beobachtet hat, lässt sich zur Beschreibung des Terminus ‚Kommunikatsorte‘ eine von Brinker (2001: 135) ursprünglich für Texte geprägte Definition heranziehen und für die Zwecke der Polysemiotizitätsforschung folgendermaßen umformulieren: Kommunikatsorten sind aufzufassen als „konventionell geltende Muster für komplexe semiotische Handlungen und lassen sich als

72 Zur Unterscheidung von deskriptiver und präskriptiver Sprachnorm sowie zu den Gegensatzpaaren normal–unnorm und korrekt–unkorrekt vgl. Coseriu (1952/1975: 81).

jeweils typische Verbindungen von kontextuellen, kommunikativ-funktionalen und strukturellen [...] Merkmalen beschreiben“ (Schmitz 2011: 37).⁷³

So unterschiedlich die ein polysemiotisches Werk konstituierenden Zeichen sind – sie alle wirken an der (re-)konstruierenden Arbeit des Rezipienten mit, der das vorliegende polysemiotische Gebilde einem ihm bekannten Kommunikationsmuster, d. h. ihm geläufigen kognitiven Schema, zuordnet bzw. annähert. Auf diesem Wege begegnet er dem Werk mit einer bereits erprobten, aber auch immer wieder zu verfeinernden Typologisierungskompetenz. Stöckl (2004a: 113) hat in diesem Sinne bereits herausgestellt, dass in Text-Bild-Komplexen sowohl die sprachlichen als auch die piktorialen Zeichen gleichermaßen dem Rezipienten Ansatzpunkte für die Zuordnung des polysemiotischen Gebildes zu einer Kommunikatsorte liefern. Selbiges gilt auch für die Genres der Vokalmusik: In Liedern, Opern, Madrigalen, musikbegleiteten Messen und Motetten ist die Interaktion zwischen Musik und Sprache jeweils unterschiedlichen Charakters. Die Kenntnis solcher Differenzen ermöglicht dem Rezipienten Rückschlüsse von der Werk- auf diese abstrahierende Normebene. Das Verstehen eines polysemiotischen Gebildes beinhaltet daher immer auch eine sich Bekanntem annähernde „Typologisierungs-“ (Stöckl 2004a: 382; ähnlich 2011: 45) bzw. „Kontextualisierungsleistung“ (Steinseifer 2011: 179).

(I.3.) Auf der abstraktesten⁷⁴ Stufe, der Systemebene, untersucht der Strukturtheoretiker die Konstituenten eines Zeichensystems bzw. mehrerer Zeichensysteme und die möglichen Bezüge zwischen ihnen. In der Linguistik weisen Strukturalisten sämtlichen Elementen eines Zeichensystems auf der Grundlage synchronischer und diachronischer Momentaufnahmen einen eigenen Wert zu, in dem sich Überlegungen zu Differenz, Opposition und Relation zu anderen Sprachzeichen verdichten. Solche Beobachtungen lassen sich allerdings erst durch Abstraktion gewinnen, die sich auf die Beschreibung vieler konkreter Zeichenverwendungen stützt. Wichtig ist neben der Rückkopplung an die Ebene der Zeichenauswahl aber auch von vornherein der kontrastive Blickwinkel des polyglotten Theoretikers, der durch seine sprachenübergreifende Kompetenz eine größere Distanz zu seinem Untersuchungsgegenstand wahren und so eine größere Objektivität an

73 Die ursprüngliche Definition von Brinker (2001: 135) lautet: „Textsorten sind konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen und lassen sich als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und visuellen) Merkmalen beschreiben. Sie haben sich in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt und gehören zum Alltagswissen der Sprachteilhaber; [...]“

74 Spätestens an dieser Stelle kann die von Coseriu (1952/75: 15 FN 3) ausgesprochene Warnung angeführt werden, wonach das Wortpaar konkret-abstrakt nicht mit der Dichotomie real-irreal verwechselt werden sollte. Die Beschreibung ganzer Zeichensysteme bedarf sicher weitgehender und durchgreifender Abstraktionsleistungen; semiotische Systeme sind allerdings nicht weniger real als konkrete Zeichenmengen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

den Tag legen kann. Schon Saussure forderte vom Systemlinguisten (oder ‚Semiotologen‘), er solle möglichst viele, auch nicht verwandte, Sprachsysteme kennen, um eine möglichst objektive Sicht auf seinen Untersuchungsgegenstand zu gewinnen: „ce qui nous est donné, ce sont les langues. Le linguiste est obligé d’en connaître le plus grand nombre possible, pour tirer de leur observation et de leur comparaison ce qu’il y a d’universel en elles“ (1916/2013: 96). Selbiges gilt auch für die Erforschung und den Vergleich ganzer Zeichensysteme (vgl. Bühler 1934/1982: 149, 180 und Posner 1977b: 109). Je mehr Zeichensysteme der Semiotiker kennt, umso leichter fallen ihm Unterschiede, Gemeinsamkeiten und v. a. die je eigenen Potenziale auf, die zweifelsohne jedes einzelne semiotische System aufweist. Auf dieser Grundlage lassen sich die Wechselwirkungen von Zeichen unterschiedlicher Provenienz in einem Kommunikat überhaupt erst gewinnbringend erforschen.

Aus einem instrumentalistischen Blickwinkel lässt sich sowohl sprach- als auch Zeichensystemübergreifend festhalten, dass Elemente unterschiedlicher semiotischer Systeme ähnliche Funktionen erfüllen können.⁷⁵ Dennoch bilden sich in Übereinstimmung mit dem o. e. Normgedanken Konventionen heraus, die bestimmte Zeichentypen für spezifische Zwecke bevorzugen. In diesem Kontext kann dann das Phänomen beobachtet werden, das Kress/van Leeuwen (2001: 103) die „Arbeitsteilung“ der semiotischen Systeme nennen („division of semiotic labour“; ähnlich auch bei Iedema 2003: 48; Jewitt 2009b: 25; Stöckl 2011: 48) und das bereits Posner (1977b: 109) folgendermaßen umschreibt:

Multimediale Kommunikation ist allerdings auch nicht einfach eine Ansammlung simultan auftretender selbständiger Zeichenprozesse, vielmehr verhalten sich die beteiligten Kodes, Kanäle und Sinnesmodalitäten komplementär zueinander und übernehmen jeweils spezifische Funktionen, die nur im Hinblick auf eine übergreifende Kommunikationsabsicht und im Rahmen einer einheitlichen Rezeption verstanden werden können. Diese Aufgabenteilung fundiert zu beschreiben verlangt mehr als der metakommunikative Vergleich isoliert ablaufender Zeichenprozesse.

In Bezug auf natürliche Sprachen hatte – noch früher – Jakobson in einem bezeichnenderweise linguistisch (und nicht ästhetisch-literaturwissenschaftlich) ausgerichteten Beitrag die Kernfunktion von Idiomen folgendermaßen umrissen: „Sprachen unterscheiden sich im Wesentlichen durch das, was sie mitteilen *müssen* und nicht durch das, was sie mitteilen *können*“ (Jakobson 1959/1988: 159). Gemäß einer rein instrumentalistischen Auffassung könnte man das Gleiche auch von Zeichensystemen behaupten. Semiotische Systeme unterscheiden sich im Wesentlichen durch das, was sie *müssen*, und nicht durch das, was sie *können*. Die ‚Unterscheidung‘ der Systeme steht hier im Vordergrund und ist Gegenstand einer kontrastiven bzw. komparativen Theorie.

75 Schmitz (2011: 34) bemerkt zur Text-Bild-Interaktion: „Dabei können Bilder auch klassische Eigenschaften von Texten annehmen und umgekehrt“ (ähnlich auch Oomen 1975: 254).

Während Interaktanten in Alltag und Wissenschaft ihr Kommunikationswerkzeug Sprache (aber auch Bild und akustische Signale) vorrangig am Kriterium der Effizienz messen und damit die Herausbildung von Normen (vgl. Abschn. 3.2.2.1, I.2) und typischen Zeichenfunktionen fördern, richtet sich die künstlerische Verwendung von Sprache, Bild, Ton etc. allerdings nicht unbedingt nach dem, was diese Zeichensysteme *müssen*, sondern – und damit wird Jakobsons Verdikt kurzerhand umgekehrt – vielmehr nach dem, was diese sonst noch *können* bzw. *vermögen*. Hier kann nicht pauschal davon ausgegangen werden, dass jeder Zeichentyp ausschließlich der ihm statistisch am häufigsten zukommenden Funktion bzw. „Wirkungsdomäne“ (Hennecke 2010: 360) entspricht, die anderen Zeichentypen nicht primär eignet, sondern es werden auch andere Potenziale ausgeschöpft. Auch in dieser Hinsicht kann es der Kunst im Allgemeinen und dem Kunstwerk im Speziellen um die Überwindung konventionell gesetzter Grenzen gehen: In einem kombinierten Zeichenkonglomerat (und nicht nur in einem künstlerischen) können etwa musikalische Werkstrukturen sich den sprachlichen annähern und umgekehrt (vgl. van Leeuwen 1999: 4); sprachliche Formulierungen können zum Bild werden *et vice versa*. Oomen hat in einer Studie zur Zeichenstruktur von Comics beobachtet, dass „der visuelle Code [...] dazu [neigt], Eigentümlichkeiten des verbalen Codes anzunehmen und umgekehrt“ (1975: 254). Ähnliches beschreibt auch Schmitz schon in kreativen journalistischen Formaten: „Beide Modi, Text und Bild, passen sich dabei den Bedingungen des anderen Modus so weit an, wie das für den jeweiligen Kommunikationszweck erforderlich ist: Bild und Text assimilieren und akkommodieren einander“ (2007: 107; vgl. auch ebd.: 96ff.). Es kann also konstatiert werden: In der ästhetischen Kommunikation sind semiotische Potenziale wichtiger als die Zwänge zur kommunikativen Ökonomie, intersemiotische Ähnlichkeiten gesuchter als die strikte kommunikativ-funktionale Unterscheidung von Zeichentypen. Was hier zählt, sind die faktischen Bezugnahmen im polysemiotischen Werk, die als Exempla dafür dienen, dass Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme in unterschiedlichster Hinsicht miteinander kompatibel sind (vgl. 3.5). Dies ist der Untersuchungsbereich der Polysemiotizitätsforschung. Auch bei der Unterscheidung von dem, was ein Zeichensystem *muss*, und dem, was es *kann*, handelt es sich um zwei extreme Positionen, die es deswegen anzuführen gilt, weil das Potenzial eines Zeichensystems (im Gegensatz zur prototypischen Verwendung seiner Elemente) im gegenwärtigen Diskurs zur polysemiotischen Kommunikation vernachlässigt scheint. In Wahrheit bedingen normkonforme und normabweichende bzw. zentripetale und zentrifugale Kräfte in jedem polysemiotischen Kommunikat einander (s. Kap. 3.6).

In manchen Arbeiten, in denen ein kontrastierender semiotischer Blickwinkel eine Rolle spielt, werden aber gerade eben die Differenzen zwischen den semiotischen Systemen gesucht. Knepler (1993: 206) z. B. geht es um die „gravierenden Unterschiede“ zwischen Musik und Sprache. Stöckl (2011: 50) fasst

3 Ästhetische Polysemiotizität

im Hinblick auf Bild-Text-Kommunikate zusammen: „Es kommt aber vielmehr darauf an zu sehen, dass jede Modalität grundverschieden ist, ihr eigenes Ausdruckspotenzial hat und daher im multimodalen Text jeweils spezifische Aufgaben übernimmt“. Schmitz (2003a: 255) geht im gleichen Kontext sogar von der prinzipiellen Verschiedenheit und Inkompatibilität unterschiedlicher Zeichen aus und bezeichnet diese als Elemente, „die ‚eigentlich‘ nicht zusammenpassen“ (ebd.: 257). Damit greift er eine schon bei Bühler vorfindliche Vorstellung auf, gemäß der zwischen dem sprachlichen und piktorialen „Darstellungsgeräte“ „unüberschreitbare Grenzen“ (K. Bühler 1934/1982: 150) bestehen. In einer späteren Studie differenziert Schmitz (2011: 32f.) seine Ergebnisse aber aus, wenn er einerseits zu dem von ihm analysierten polysemiotischen Kommunikat schreibt: „In Text-Bild-Gefügen herrscht immer schon eine Spannung, Distanz, Differenz zwischen Sprache [...] und Bild. Sie potenzieren die Spannung, die im Prozess sowohl der sprachlichen als auch der bildlichen Semiose je unterschiedlich ohnehin schon steckt“ (ähnlich auch Oomen 1975: 258), andererseits aber auch anmerkt: „Im ästhetisch komponierten Text-Bild-Gefüge hingegen wirken vielfältige metaphorische Übertragungen zwischen Bild und Text als wechselseitige Sinnspender und -empfänger“ (ebd.: 33). Auch der von ihm geprägte Begriff der Text-Bild-„Metamorphose“ (Schmitz 2003a: 241; vgl. auch 2007: 93; Stöckl 2010) lässt erahnen, dass zwischen unterschiedlichen Zeichen dynamische Umwandlungsprozesse ablaufen sowie Annäherungen und Umverteilungen angestammter Funktionen stattfinden können. Auf Comics bezogen hat Kaindl in Übereinstimmung mit dem bereits Gesagten folgende prinzipielle Beobachtung festgehalten: „Ein Denken in Dichotomien kann keine Erklärungen für die Beziehungsmöglichkeiten zwischen Sprache und Bild liefern, da diese nicht ausgehend von den jeweiligen Eigenschaften des einzelnen Zeichensystems erfasst werden können“ (2004a: 254). Der Blick auf das jeweilige Zeichensystem muss, so wird im Folgenden noch ausführlich darzulegen sein, unbedingt durch die Analyse der konkreten polysemiotischen Zeichenauswahl ergänzt werden, um das gemeinsame Wirken unterschiedlicher Zeichen zufriedenstellend beschreiben zu können (s. Kap. 3.5).

In diesem Sinne hat auch die moderne Polysemiotizitätsforschung bei ihrer Theoriebildung mit zu berücksichtigen, dass nicht in jedem Zeichenkomplex das „Musterhafte“ (Holly 2007: 389; Klemm/Stöckl 2011: 10, 13; vgl. Stöckl 2000; 2011: 47, 2012: 247; Hausendorf 2011: 526) bzw. die Normebene im Vordergrund steht und dass die einseitige Fokussierung von „domänen- und genrespezifischen Mustern der [Zeichen-]Verknüpfung“ (Klemm/Stöckl 2011: 14) für eine auch Kunstwerke integrierende Theorie womöglich die Gefahr wissenschaftlicher Aporien in sich birgt. Denn Beschreibung kommunikativer Muster und Normen ist, wie der vorangegangene Abschnitt darlegt, nicht der End-, sondern vielmehr der Ausgangspunkt für theoretische Erwägungen im Bereich ästhetischer (polysemiotischer) Kommunikation. Der alleinige Blick auf die

3.2 Ästhetische Kommunikation aus semiotischer Perspektive

Normebene verschließt den Blick auf das viel umfassendere Wirkungsspektrum eines semiotischen Systems. In der Erforschung ästhetischer Kommunikation kommt nicht das Bestreben zum Ausdruck, sämtliche Formen des ‚Bedeutens‘ auf ein (bisher v. a. sprachliches) Muster zurückzuführen, sondern vielmehr das Bestreben, dem individuellen Bedeutungs- und Wirkungspotenzial eines jeden Zeichensystems nachzuspüren.

Aus ebendiesem Grund ist die allgemeine philosophische Ästhetik weniger eine Theorie der Einzelkunst als vielmehr eine Theorie verschiedener bzw. aller Künste (vgl. Bachtin 1924/1979: 96ff.; Mukařovský 1942/1989: 73), deren *volle* Leistungsfähigkeit es komparativ zu beschreiben gilt. Zeichentheoretisch könnte die Ästhetik somit als komparative Semiotik im Sinne Posners (1977b: 109) betrachtet werden. Diesen Ansatz verfolgen die sog. *Interart Studies* (z. B. die *Word and Music Studies* oder die *Word and Picture Studies*). In den Untersuchungsbe- reich der Ästhetik fällt aber nicht nur der Vergleich der Künste (auf der System- ebene), sondern auch das Verstehen intersemiotischer – im Sinne von transkünst- lerischer – ‚Übersetzungsleistungen‘ sowie die Beschreibung synsemiotischer Sinnkonstitution im konkreten polysemiotischen Werk (vgl. I.1). Genau dies ist der Ort, an dem nicht die prinzipielle Verschiedenheit der künstlerischen Sys- teme, sondern das verbindende Element in den Vordergrund der Analyse rückt (vgl. auch Kap. 3.6).

Dient die Sprache als *Organon* der Alltagskommunikation, so muss sie nicht nur der Referenzfunktion nachkommen können, sondern unterliegt auch wie jedes Werkzeug einer ständigen Perfektionierung. Ziel ist stets die Effizienz- steigerung. Das Sprachinstrument unterliegt somit den Anforderungen einer kommunikativen ‚best practice‘, in der die eindeutige Referenz auf Außersprach- liches eines der Hauptziele darstellt. Dies muss nicht zwangsläufig auch für die Musik gelten. Im Vergleich zum Sprachorganon kann nicht von jedem Musik- stück als solchem oder von jedem seiner musikalischen Glieder behauptet wer- den, dass sie wie Sprachzeichen etwas denotieren und dass sie sich als Instrument für die Alltagskommunikation eignen; die Musik ist nicht, wie K. Bühler (1934/1982: 149, 179) sagen würde, a priori ein „Darstellungsgerät“. Aber das *muss* die Musik ja auch gar nicht. Wohl aber kann die Behauptung aufgestellt werden, dass sich die Musik im Laufe ihrer Geschichte bis zu einem gewissen Grad auch die Funktion erschlossen hat, auf Außermusikalisches zu verweisen – und das nicht nur anhand von indexikalischen und ikonischen, sondern durchaus auch von symbolischen Zeichen (vgl. Schering 1927/1990: 39 *et passim*; Wilbert 1998: 596ff.; Welker 2016). Mit anderen Worten: Für die Sprache mag die „Do- minanz ihrer Darstellungsfunktion“ (K. Bühler 1934/1982: 150) charakteristisch sein; dass dieses Dominanzverhältnis in der Musik nicht besteht, bedeutet nicht, dass musikalische Strukturen nicht dazu fähig sind, auf Außermusikalisches zu verweisen bzw. dass ihnen in einer geeigneten Rezeptionssituation keine Darstel- lungsfunktion zugewiesen werden kann (s. Abschn. 3.4.2). Diesem Umstand

3 Ästhetische Polysemiotizität

trägt auch Eggebrechts (1977: 240f.) Unterscheidung dreier „Musikarten“ Rechnung: Er differenziert eine Gefühle evozierende „Empfindungsmusik“ von einer denotierenden „Assoziationsmusik“ und von einer die Zuhörererwartung weckenden und befriedigenden „Erlebnismusik“. Die Parallele zu Bühlers *Organon*-Modell der Sprache ist bei dieser Unterscheidung nicht zu übersehen. Sowohl Sprache als auch Musik weisen also eine Funktionsvielfalt auf. Musikalische Elemente *müssen* nicht, aber *können* in bestimmten Kontexten denotieren oder – anders formuliert: – die Fähigkeit zur Denotation ist eines der in musikalischen Strukturen angelegten Potenziale. Hierfür ließen sich zahlreiche Beispiele finden, v. a. in der Geschichte der Oper (s. u.), des Oratoriums (vgl. Haydn, *Die Schöpfung*), der sog. ‚Programm-‘ (Vivaldis *Vier Jahreszeiten*) sowie der Filmmusik (Leitthemen in der *Herr-der-Ringe*-Trilogie oder in der Serie *Game of Thrones*). Dass das musikalische Potenzial zur Denotation v. a. in Kommunikationsorten zutage tritt, in denen auch sprachliche oder szenische Zeichen involviert sind, unterstreicht die bereits geäußerte These, nach der sich im polysemiotischen Gebilde die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme in ihren Funktionen annähern bzw. nach der diese die Anknüpfungspunkte anderer Systeme nutzen. Solche Anknüpfungspunkte werden im Folgenden als ‚semiotische Inhärenzen‘ bezeichnet (vgl. Kap. 3.6).

Auch die Frage nach der Leistungsfähigkeit eines jeden semiotischen Systems scheint sich also zu ändern, je nachdem ob seine Zeichen bzw. Strukturen als *Organon* verwendet werden oder die Kunstproduktion inspirieren. Auch musikalische Elemente können in instrumenteller Weise gebraucht werden: Werbejingles und akustische Logos z. B. sind eindeutig denotierende musikalische Zeichen. Wenn beim Vergleich von Zeichensystemen das zugrunde gelegt wird, was Zeichensysteme *können* und nicht das, was sie *müssen*, so kann man sich fragen, ob beispielsweise die ernste Musik statt mit der Alltagssprache nicht eher mit der Literatursprache verglichen werden muss. In dieser Hinsicht könnte die Hypothese aufgestellt werden, dass die Musik mit dieser mehr gemeinsam hat als mit der Alltags- oder gar der Fachsprache. Das Ideal semantischer Eindeutigkeit von Wörtern greift lediglich im (natur-)wissenschaftlichen und oft auch im alltäglichen Sprachgebrauch, in den Fällen also, in denen die Darstellungs- und ferner die Appellfunktion (K. Bühler 1934/1982: 28f.) bzw. die referentielle und die konative Funktion (Jakobson 1960/1979: 88, 90) der Sprachzeichen gewollt dominant sind. In der Sprachkunst, in der poetische Funktionen (ebd.: 92ff.) überwiegen, steht die semantische Eindeutigkeit verbaler Elemente schon weniger im Mittelpunkt. In künstlerischen Werken geht es, wie Kohlmayer (2008: 44) für das literarische Kunstwerk betont hat, um „die typische Mischung aus [sc. interpretatorischem] Spielraum und [sc. interpretatorischen] Grenzen“. Hier ist „die Mehrdeutigkeit und Vagheit der mediale Ausgangspunkt schlechthin“ (ebd.: 46). So versucht man etwa in der literarischen Kommunikation die Eindeutigkeit des

sprachlichen Zeichens durch Leerstellen bewusst aufzubrechen.⁷⁶ Sprachkunst lässt „so manche Erscheinung und so manches sprachliche Geschehen sichtbar werden, das bei der praktischen Verwendung der Sprache durch die Mitteilungsaufgabe des sprachlichen Zeichens überschattet wird“ (Mukařovský 1942/1989: 74). Diese Parallele künstlerischen Sprachgebrauchs und des ästhetischen Gebrauchs nonverbaler Zeichen bemerkt auch Fricke, der aus diesem Umstand allerdings die radikale Folgerung zieht, dass in der ästhetischen – und damit auch literarischen – Kommunikation überhaupt nicht die Rede von Zeichen sein könne: „Kunstwerke bestehen nicht einmal aus *Zeichen*. Dies gilt, entgegen verbreiteter und plausibel erscheinender Annahme, sogar für den Bereich der *Sprachkunst*. Die Worte eines literarischen Textes sind keine Zeichen. Sie sehen nur von weitem so aus“ (Fricke 2000: 103f.; s. u.). Die Zeichenhaftigkeit ist bei Fricke größtenteils Zeichenträgern vorbehalten, die als kommunikatives *Organon* verwendet werden können. Mithilfe des zitierten Passus kann u. a. aufgezeigt werden, dass eine enge Zeichendefinition – obgleich viel seltener – auch in der Literaturwissenschaft anzutreffen ist. Inwieweit die in der vorliegenden Arbeit vertretene Auffassung von einer solchen abweicht, ist oben bereits dargestellt worden (vgl. Kap. 3.1) und wird auch im Folgenden durch die Vorstellung des im Dialog zwischen Rezipient und Werk stattfindenden Zeichenlernens wieder aufgegriffen (s. Abschn. 3.4.1).

Um den kontrastiven Blick auf semiotische Systeme auch für die vorliegende Arbeit fruchtbar zu machen, muss zuletzt noch einmal auf die Entscheidung eingegangen werden, die uns in 1.2 dazu führte, die Kulturebene (als *Normebene* im Sinne Coserius) *unter* der Ebene der *Zeichensysteme* zu verorten und nicht darüber. Dazu soll ein Beispiel herangezogen werden, das unmittelbar mit dem Thema der Opernrezeption und des Operntransfers zusammenhängt: Im Kontext der Rezeption von Wort-Musik-Komplexen ist immer wieder die Rede davon, dass die sprachlichen Anteile (sofern sie deutlich gesungen werden und die Akustik des Raumes stimmt) immer nur von den Angehörigen der jeweiligen Sprachgemeinschaft verstanden werden können, während die Musik als Universalie gilt, die von allen Menschen verstanden werden kann. Auch der Normalfall des Operntransfers, nämlich die Veränderung der textlichen bei gleichzeitig unveränderter Beibehaltung der musikalischen Anteile, wird mit der vermeintlichen Universalität musikalischen Bedeutens begründet. Hiernach braucht die Musik beim Transfer einer Oper, eines Lieds, eines Oratoriums etc. deswegen nicht verändert zu werden, weil diese kulturübergreifend verständlich ist. Eine solche Ansicht mag bezüglich der translatorischen Konsequenzen legitimierbar sein, sie

76 Selbiges bemerkt auch Keller; er stellt aber klar, dass die diachronische Lexikalisierung (d. h. Assoziation eines Signifikans mit einem Signifikat) und das ästhetische Abwenden von dieser sicher kontextabhängigen Assoziation auf unterschiedlichen Ebenen ablaufen (vgl. 1995: 173). Kress/van Leeuwen (2001: 72) sprechen in diesem Kontext von „secondary meaning“. Vgl. auch Nöth (2000: 449ff.).

3 Ästhetische Polysemiotizität

wird allerdings dem Wesen der Musik und darüber hinaus auch kultursemiotischen Erwägungen nicht gerecht.

Der Kulturwissenschaftler Hansen (⁴2011: 29) unterscheidet drei Erscheinungsformen des Menschlichen: die biologische Gattung, bestimmte Gruppierungen und das Individuum. Bei den ersten beiden Erscheinungsformen kann man Tendenzen zu einem „Gleichverhalten“ (ebd.), im ersten Fall ein anthropologisches, im zweiten Fall ein kollektives Gleichverhalten, beobachten. Dabei gilt: „Anthropologisches Gleichverhalten wird vererbt, kollektives Gleichverhalten hingegen wird durch Information weitergegeben und durch Nachahmung gelernt“ (ebd.). Das kollektive Gleichverhalten nennt Hansen auch ‚Kultur‘. Wenn nun Sprache als kulturspezifisch, die Musik aber als Universalie betrachtet wird, werden diese menschlichen Ausdrucksformen auf den entsprechenden Ebenen verortet, nämlich die Sprache auf einer kollektiven und die Musik auf der anthropologischen Ebene. Eine solche pauschale Zuordnung ist m. E. unzulässig. Sowohl Sprache als auch Musik weisen Manifestationsformen auf, die auf den beiden von Hansen angeführten überindividuellen Ebenen beschreibbar sind. Auf der anthropologischen Ebene können die Sprachfähigkeit und die Musikfähigkeit des Menschen (vgl. Bierwisch 2012: 11) verortet werden. Ansätze, die vom Universaliencharakter ihres jeweiligen Forschungsgegenstandes ausgehen, gibt es daher zu Recht sowohl in der Linguistik (etwa der generativen Grammatik) als auch in der Musikpsychologie (vgl. Fritz et al. 2009). Sie gehen aber notwendigerweise stark selektiv vor und müssen daher auf einer sehr allgemeinen Ebene bleiben. Die letztgenannte Studie z. B. erörtert, dass der Emotionsgehalt westlicher Musik (gemeint sind die drei Emotionen Freude, Trauer und Furcht) auch von einer Mehrheit der Mitglieder der Mafa-Ethnie in Westafrika erkannt wird, obwohl diese mit der genannten Musiktradition nicht vertraut sind (vgl. Fritz et al. 2009). Es liege also nahe, dass der Emotionsgehalt eines musikalischen Werkes als Universalie zu betrachten sei, die von der Mehrheit aller Menschen erkannt werde. Nun ist aber die Bestimmung des Grundcharakters eines Musikstücks nur ein sehr kleiner Teil dessen, was an musikalischen Werken *verstanden* werden kann.⁷⁷ Jede tiefer gehende Beschäftigung mit Musik, sei es die Pflege eigener wie auch der Nachvollzug fremder Ausdrucksformen, stellt sich genauso wie im Sprachbereich nur auf der Grundlage besonderer Kompetenzen ein, die in Kollektiven, wie bereits bemerkt, „durch Information weitergegeben und durch Nachahmung gelernt“ (Hansen ⁴2011: 29) werden.

Wie die Einzelsprachen weist auch die Musik kulturspezifische Ausformungen auf. Nicht jedem Menschen erschließt sich allein auf der Grundlage seines Menschseins, was diese verschiedenen Ausformungen von Musik über die

77 Der Titel eines Artikels von Spiegel-online „Universale Emotionen. Musik wird weltweit gleich verstanden“ (20.03.2009; vgl. Kap. 7.5), der Bezug nimmt auf die Ergebnisse der vorgestellten Studie von Fritz et al. (2009), kann somit als unglückliche Formulierung gelten.

Vermittlung von Grundemotionen hinaus noch *können*. Insbesondere die sog. westlichen Kulturen sind sich des Reichtums anderer musikalischer Traditionen kaum bewusst. Die Musik, die für gewöhnlich als eine einheitliche und universale Kunst gehandelt wird, ist auf der Ebene des Zeichensystems ein Sammelbecken höchst heterogener Phänomene. Unter der sog. ‚klassischen Musik‘ verstehen wir primär okzidentale Kompositionstraditionen. Doch die Musik beinhaltet weitaus mehr. Während der Großteil westlicher Musik auf Ganz- und Halbtönen basiert, finden sich im asiatischen und afrikanischen Bereich etwa musikalische Traditionen, die auch den Bereich ‚zwischen‘ den Tasten einer Klaviatur (als Inbegriff westlicher Musiktradition) ausschöpfen, d. h. Viertel- und Achteltöne kennen. Aber auch innerhalb dessen, was man die okzidentale Musiktradition nennt, gibt es und entwickeln sich fortwährend die unterschiedlichsten Musikstile. Ihre Pflege, Ausübung und Kenntnis bleibt, wo sie über den naiven Konsum hinausgehen, nur bestimmten Kollektiven vorbehalten. Phänomene wie der gregorianische Choral, die Hofmusik, die Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die Symphonik des 19. Jahrhunderts, die Zwölftonmusik, der Blues, der Rock’n’Roll etc. können nur von echten Liebhabern in erschöpfender Weise durchdrungen werden, d. h. Personen mit dem jeweiligen Expertenwissen. Viele Vokalkompositionen J. S. Bachs z. B. können nicht verstanden werden, wenn man keine Grundkenntnisse der musikalischen Rhetorik der Barockzeit aufweisen kann, die Bach in den Dienst der Textexegese stellt (vgl. dazu z. B. Wilbert 1998: 597ff.). Als Experten werden hier im weitesten Sinne all jene Personen aufgefasst, die über Kenntnisse zu bestimmten musikalischen Gepflogenheiten verfügen. In Bezug auf die Oper des 18. Jahrhunderts sind das die zeitgenössischen Besucher (egal welchen Standes), die Gesamtheit der an Produktion und Aufführungen Beteiligten sowie alle sich theoretisch und kritisch mit dieser Kommunikatsorte auseinandersetzenden Autoren vergangener und heutiger Zeit. Die Inhaber eines solchen Expertenwissens können zum Kollektiv zusammengefasst werden.

Solche Arten von Kollektiven decken sich noch weniger als Sprachgemeinschaften mit der prototypischen Definition von Kultur als Nationalkultur. In diesem Kontext scheint also ein ethnologischer bzw. sozialwissenschaftlicher Kulturbegriff, wie er etwa von Espagne/Werner (1988: 15) beschrieben wird, angebracht. Die Grenzen solcher Kollektive bzw. Kulturen verlaufen quer zu denen der Nationalgemeinschaft und umfassen u. U. mehr als diese, z. B. alle Experten der italienischen Oper im ausgehenden 18. Jahrhundert auf der ganzen Welt, und gleichzeitig weniger, denn längst nicht alle Mitglieder einer Nationalkultur sind solche Experten. Mit diesem Wissen ließe sich daher die pauschalisierende These einer nationalen oder gar „(europäische[n]) Gemeinsamkeit im Modus musikalischen Erlebens“ (Schmusch 2009a: 182) durchaus anfechten.

Die Frage, die sich bei der Erforschung des Transfers von Wort-Ton-Gebilden stellt, ist, ob mit dem Wechsel des Sprachkollektivs auch eine Grenze zwischen Ausgangs- und Zielkulturellem Musikstil überschritten wird. Wenn die

3 Ästhetische Polysemiotizität

Oper als Kommunikationsort angesehen wird, die sprachliche, musikalische und theatrale Elemente in sich vereint, so werden in den Wirkstätten des uns im Analyseteil interessierenden Komponisten Gluck verschiedene Ausformungen („Subkommunikationsorten“) der Oper gepflegt. Soll nun Glucks *Orfeo*, eine Wiener Oper italienischer Prägung, beim Transfer in die Opernmetropole Paris zur Oper französischer Prägung werden? Sollen dann neben den sprachlichen auch Notenänderungen vorgenommen werden? Wie im weiteren Verlauf der Arbeit ersichtlich werden wird, halten Theoretiker des Operntransfers und der Librettoübersetzung verschiedene Antworten auf diese Frage bereit (vgl. Abschn. 4.2.1 und Kap. 5). Es erscheint also angebracht, nicht pauschal von der Universalität der Musik zu sprechen, denn kollektivspezifische Präferenzen im musikalischen Bereich können für den Kulturtransfer genauso eine Barriere darstellen wie die Schranke zwischen zwei Sprachgemeinschaften.

All die kulturspezifischen Ausformungen von Musik können leicht zu einem System zusammengefasst werden, denn es geht allgemein um die Summe aller intentional herstellbaren Klangmanifestationen. Dieses System ist aber nicht vergleichbar mit dem System einer Einzelsprache. Das Pendant hierzu wäre vielmehr im verbalen Bereich die sprachenübergreifende (!) Frage danach, was Sprache als menschliches Konstrukt überhaupt vermag. Diese Systemebene abstrahiert von der ‚Sprache‘ und ‚Musik in einem Kollektiv‘, indem sie alles in sich fasst, was mit Sprache respektive Musik möglich ist. Insofern ist die Ebene des Zeichensystems der Ebene der Zeichengebrauchsnorm, d. h. der in Bezug auf ein Kollektiv üblichen Untermenge, übergeordnet.

3.2.2.2 Der medientheoretische Zugang

(II) Die *medientheoretische* oder *mediensemiotische* Herangehensweise (vgl. Abb. 1, II) verfolgt im Allgemeinen (und in Übereinstimmung mit einem relativ enggefassten Medienbegriff⁷⁸) die Analyse der materiellen Fixierung⁷⁹ und Distribution menschlicher Artefakte, die Zeichen beinhalten und die selbst Zeichenstatus erlangen können. Abstrahiert wird in diesem Ansatz aber noch von individuellen Rezeptionsprozessen (vgl. Abb. 1, III). Beim Übergang vom o. e.

78 Die Mehrdeutigkeit des Medienbegriffs ist in medienwissenschaftlichen Arbeiten mittlerweile zum Topos geworden (vgl. Dürscheid 2011: 88). Zu den verschiedenen Bedeutungen und Verwendungsweisen des Medienbegriffs vgl. Merten (1999: 133ff.), Posner (1986: 293ff.) und Mock (2006). Methodologisch unabdingbar ist es angesichts der Fülle an Medienbegriffen laut Mock (ebd.: 184, 197), die eigene Verwendungsweise offen darzulegen. Der hier verwendete Medienbegriff deckt sich weitgehend mit dem engen Medienbegriff in Schneider/Stöckl (2011: 22).

79 Die physische und physiologische *Hervorbringung* von Kommunikaten fällt als Untersuchungsobjekt weniger in den Bereich der Medientheorien als in den der Phonetik (für die Sprache) und u. U. der Physik.

strukturtheoretischen Ansatz zur medientheoretischen und später ereignistheoretischen Herangehensweise rücken pragmatische Größen, d. h. Bedingungen und Gegebenheiten der konkreten Kommunikations- bzw. Rezeptionssituation, verstärkt in den Vordergrund des theoretischen Interesses.

Es gibt keine „unvermittelte“, d. h. nicht über Medien ablaufende Kommunikation (vgl. Mock 2006: 183, 189),⁸⁰ doch können strukturtheoretische Ansätze aufgrund ihres gesonderten Forschungsinteresses durchaus von der Zeichenmaterialität abstrahieren. Im Besonderen werden in medientheoretischen Ansätzen zum einen die physikalisch bestimmbare „Materialquelle“ (Morris 1946/1973: 292) der Zeichen, d. h. die physikalischen Trägermedien (im Plural) sowie die dazugehörigen Modi ihrer Perzeption beschrieben, und zum anderen das Distributions- bzw. Rezeptionsmedium (im Singular), das hier definiert wird als die Summe jener Trägermedien, die, gesellschaftlichen Konventionen folgend, als Einheit rezipiert werden und innerhalb des jeweiligen Kollektivs bestimmten Funktionen entsprechen. Papier und Tinte, vorwiegend im visuellen Modus perzipiert, stellen bspw. die physikalischen Trägermedien der Distributionsmedien Opernpartitur, Comic oder wissenschaftliche Monographie dar, die innerhalb eines Kollektivs jeweils die ihnen eigenen Funktionen (Transkription, Unterhaltung, Information etc.) erfüllen.

Abgesehen wird hier von der häufig anzutreffenden Rede von der Sprache *als Medium*, die, wie oben dargestellt, vornehmlich der Sprache in ihrer instrumentellen Verwendung, d. h. als *Organon*, eignet und daher für den künstlerischen Kontext weniger adäquat erscheint. In der vorliegenden Arbeit wird aus diesem Grund der Medienbegriff nicht synonym zum Begriff des Zeichensystems verwendet. Die Disambiguierung des Medienbegriffs – Sprache *im* Träger- und Distributionsmedium zum einen versus Sprache *als* (Kommunikations-)Medium zum anderen – und die Entscheidung, den Medienbegriff nicht in der letztgenannten Leseweise zu verwenden, ist gerade für die Erforschung polysemiotischer Gebilde und der mit ihnen verbundenen Übertragungsprozesse relevant. Denn aus instrumentalistischer Sicht wäre sonst der Wechsel der *Sprache* (beim interlingualen Übersetzen) bzw. des *Zeichensystems* (beim intersemiotischen Übersetzen) ein *Medienwechsel*. Dies ist allerdings ein Terminus, der in der Intermedialitätsforschung auch für den Wechsel des Distributionsmediums gebraucht wird (vgl. Rajewsky 2002: 16).⁸¹ In unserem Verständnis stellt nicht das herkömmliche Übersetzen von einer Sprache in die andere sowie von einem Zeichensystem in das andere einen Medienwechsel dar, sondern vielmehr die

80 Die Rede vom „Medientext“ (z. B. Mälzer 2013: 260; Hennecke 2015: 208) oder von „medialer Kommunikation“ (Wolf 2002: 168) ist vor diesem Hintergrund als Tautologie zu werten. Jeder Text und jedes Kommunikat bedürfen, um wahrnehmbar zu sein, eines Mediums.

81 Abweichend von diesen beiden Begriffsbestimmungen, fasst Eckkrammer (2006: 40) historische Hierarchieverschiebungen im Mediengebrauch als Medienwechsel auf.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Verbreitung gegebener Inhalte über verschiedene Medien, etwa einer bestimmten Oper als Leselibretto, als Ton-(Bild-)Aufnahme, als Opernaufführung u. v. m. In dieser Leseweise ist der Medienbegriff auch in andere als die vorliegende translatologische Studie eingegangen (vgl. z. B. Schreiber 1993: 98f.).

(II.1.) Im ungeäußerten, prämedialen Zustand nehmen Gedanken und Ideen nur den virtuellen Raum in den Köpfen der Individuen und Kollektive ein, die sie imaginieren (vgl. I.1). Um aber mitgeteilt und damit sozial wirksam gemacht zu werden, treten Inhalte notwendigerweise in einer konkreten Materialität in Erscheinung. Neben einem Sender und einem Empfänger bedarf eine Zeichenauswahl, um als Reiz gesendet und empfangen zu werden, immer spezifischer physikalischer Trägermedien, z. B. Schallwellen in der Luft oder Tintenzüge auf Papier etc. Wenn die Medientheorien ihrerseits Kommunikation als mediengestützte Zeichenübermittlung ansehen, d. h. wenn Schall- und Lichtwellen, Tinte auf Papier, Leuchtstoffröhren an Häuserwänden lediglich in dem Maße analysiert werden, in dem sie Zeichen als materielles Substrat dienen, so fungiert die Materialität der Zeichenträger als die wichtigste Schnittstelle zwischen dem strukturotheoretischen Zugang zu einem Werk (I.1) und der medientheoretischen Herangehensweise zur Artefakt gewordenen Aktualisierung desselben (II.1). Insofern lässt sich die Geschichte der Menschheit medientheoretisch beschreiben als die Geschichte der (geräteunterstützten) Mechanismen, unterschiedlich geartete *Zeichen* produzieren, speichern, distribuieren und wahrnehmen zu können (vgl. die diachronischen Abrisse in Pross 1972). Die Materialität wird aufgrund dieser Zwischenstellung manchmal explizit in die semiotische Analyse eines Artefaktes miteinbezogen, oft aber auch ausgeklammert (vgl. van Leeuwen 1999: 125ff., 142f.). In linguistischen Theorien ist der Miteinbezug von Bemerkungen zu Gestalt und Funktion der materiellen Seite von Sprache mittlerweile als ein notwendiges „pragmatisches Minimum“ (Hausendorf 2009) reklamiert worden. In einer Theorie der polysemiotischen Kommunikation erlangt die Materialität der Zeichenträger die Wichtigkeit einer stabilen Bezugsgröße, weil sie in den meisten Fällen nicht nur Voraussetzung und Garant gemeinsamen Zeichenvorkommens ist (s. Abschn. 3.5.4), sondern in bestimmten Fällen erst den zweiten Zeichentyp stellt, durch welchen ein Kommunikat als polysemiotisch aufgefasst werden kann (vgl. Kap. 3.3).

Die konkrete physikalische und chemische Beschaffenheit der Trägermedien ist für den an Zeichenprozessen interessierten Medientheoretiker oft zweitrangig. Sie ist Gegenstand unterschiedlicher naturwissenschaftlicher Untersuchungsgebiete (Optik, Akustik, Osmologie etc.). Die Materialität der Zeichenträger erhält in semiotischen und medientheoretischen Untersuchungen dagegen am ehesten dort Aufmerksamkeit, wo es um die physiologischen Aspekte von deren Produktion, aber v. a. deren Perzeption, d. h. die *Wahrnehmungsmodi* oder *Sinnesmodalitäten* geht. Von hierher rührt auch Hess-Lüttichs terminologische

Unterscheidung von *Kanal* für die physikalischen Trägermedien und *Sensus* für die Sinnesmodalitäten (vgl. 1984: 923). In konkreten kommunikativen Prozessen liegt das Artefakt in einem bestimmten Medium vor, dem *Rezeptionsmedium*. Erst in diesem ist etwa ein Kunstwerk ein Artefakt. Medientheorien unterscheiden dabei je nach Sinnesorgan, das diese Reize aufnimmt, fünf Kommunikations- bzw. Wahrnehmungsmodi. Berufen wird sich hier auf Mock (2006) und auf Pfister, der sich in seiner Monographie zur Dramentheorie und -analyse explizit „plurimedialen Darstellungsformen“ (1977/¹2001: 24ff.) widmet und fünf „Kanäle“ sinnlicher Wahrnehmung unterscheidet: den *akustischen*, den *visuellen*, den *olfaktorischen*, den *gustatorischen* und den *haptischen* Kanal.⁸²

(II.2.) Die Medienforschung beschreibt allerdings nicht nur die Funktion der Medien als erfahrbares materielles Substrat zur Übermittlung und Rezeption einer gegebenen Zeichenmenge. Sie untersucht die Medien auch im Hinblick auf den Zweck und die Bedeutung, die ihnen in bestimmten Kollektiven regelmäßig zukommen (vgl. Pross 1972: 14). Auf der Normebene des medientheoretischen Zugangs ist deswegen eine „Kulturwissenschaft der Medien“ anzusiedeln, wie sie z. B. Karpenstein-Eßbach (2004) systematisch umreißt. Nach Pross befähigt die Erforschung von Medien zu Aussagen über drei Konstanten des Kommunikationsprozesses, nämlich zu solchen über Raum, Zeit und Population (vgl. 1972: 21f.). Die ersten beiden Dimensionen lassen sich am ehesten an der Materialität des Mediums festmachen, weil dieses an einem bestimmten Ort nicht mehr, noch oder noch nicht materiell präsent ist. Seinen Stellenwert bezieht das Medium allerdings erst in einem gegebenen Kollektiv (bei Pross: „Population“) in seiner ebenso spatio-temporalen Realität.

Die medientheoretische Normebene ist für die Interpretation eines (poly-semiotischen) Werkes insofern relevant, als auf ihr Aussagen über den Stellenwert, der dem Rezeptionsmedium im jeweiligen Kollektiv beizumessen ist, gemacht werden. Im Unterschied zur Analyse eines Werks in einem konkreten Rezeptionsmedium (vgl. II.1) wird auf der Normebene bereits ein komparativer Anspruch geltend gemacht. Welche Medien (und mit ihnen welche Wahrnehmungsmodi) eignen sich für welche Inhalte zu welchem kommunikativen Zweck in welchem Kollektiv? Nicht nur das Medium, in welchem das zu interpretierende Kunstwerk erfahrbar wird, ist hier interessant, sondern auch die (Un-)Möglichkeit, bestimmte Inhalte auch durch andere Medien zu vermitteln. Die Intermedialitätsforschung nimmt sich dieses Gebiets an, wenn sie von „Transmedialität“ (Rajewsky 2002: 12f.) spricht und danach fragt, inwiefern die Spezifik eines Distributionsmediums (etwa eines Buches) andere Sinnkonstituenten aktivieren kann als andere Medien (wie ein Periodikum, ein Film etc.). Der Medienwechsel

82 Zu finden ist diese Klassifikation aber auch bei Posner (1986: 293f.) als „biologischer Medienbegriff“ und auch bei Stöckl (2004a: 220), der die Dimension des Motorischen mitberücksichtigt.

3 Ästhetische Polysemiotizität

kann dabei auch einen Wechsel der semiotischen Ressourcen auslösen, etwa wenn ein Theaterstück in ein Opernlibretto und dieses wiederum in eine Opernaufführung umgewandelt wird. Die Anzahl der unterschiedlichen Zeichentypen variiert dabei in Abhängigkeit vom jeweiligen Distributions- bzw. Rezeptionsmedium, das man für das gewünschte Opernerlebnis wählt (eine CD, DVD, ein Opernbesuch, ein Opernbesuch mit Untertiteln oder auch eine Simultanverdolmetschung etc.).

Solche Überlegungen spielen auch dort mit hinein, wo ein gestaltetes künstlerisches Artefakt für eine Rezipientenschaft aufgearbeitet werden muss, die ein bestimmtes Handicap aufweist, etwa für seh- und hörgeschädigte Menschen. I. d. R. hat der Werkurheber eine Vorstellung von den perzeptiven Möglichkeiten seines Rezipienten. Doch wie in inhaltlicher Hinsicht Senderintention und Rezipientendeutung voneinander abweichen können, kann auch im medialen Bereich ein Individuum die Rezipierbarkeit eines Artefaktes fordern, das seinen Wahrnehmungsmöglichkeiten (noch) nicht gerecht wird. Dann sind intra- und intersemiotische Bearbeitungs- bzw. „Übersetzungs“-Verfahren vonnöten, die Rokeby (o. J.) unter dem Label der „intermodal translation“ zusammenfasst und die Personen mit Wahrnehmungshandicaps das künstlerische Artefakt zugänglich machen. In Bezug auf die Oper haben z. B. Orero/Matamala (2007) verschiedene „Übersetzungs“-Prozesse beschrieben wie etwa die Audiodeskription, die seh- bzw. hörgeschädigten Rezipienten Rechnung tragen sollen.

(II.3.) Während sich die Medienforschung auf der Normebene für die Beschaffenheit und den Gebrauch von Medien in Abhängigkeit von einem Kollektiv interessiert (vgl. II.2), strebt sie auf der abstraktesten Ebene die Erfassung, Systematisierung und Beschreibung des gesamten „menschlichen Verbindungssystems“ (Pross 1972: 13) an. Zu diesem Zweck wurden unterschiedliche Typologisierungsansätze unternommen, in deren Rahmen ‚die Medien‘ nach Einsatz (Individualmedien, Massenmedien, Hybridmedien), nach Institutionenbezug (öffentliche vs. private Medien), nach Funktion (Übertragungs- vs. Speichermedien) oder nach Rezeptionsmodus (visuelle, auditive, audiovisuelle Medien etc.) klassifiziert werden (vgl. z. B. Beck 2007/²2010: 77ff.). Eine sehr bekannte Systematik zur Klassifikation von Medien hat Pross (1972: 10) vorgelegt, der in Abhängigkeit vom Technikeinsatz (a) primäre, (b) sekundäre und (c) tertiäre Medien unterscheidet und damit Artefakte meint, (a) die ohne Zuhilfenahme technischer Gerätschaften produziert und rezipiert werden können, (b) die anhand von technischen Hilfsmitteln produziert, aber ohne solche Hilfsmittel rezipiert werden können und schließlich (c) solche, auf denen sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite ein technisches Dispositiv vonnöten sind. Auf diese Typologisierung spielt im Kontext der polysemiotischen Kommunikation z. B. Holly (2009: 392; 2011) an, der eine primäre und eine sekundäre, d. h. technisch vermittelte, Audiovisualität unterscheidet. Da die vorliegende Arbeit keine

umfangreiche medienwissenschaftliche Theoriebildung anstrebt, soll es bei dieser knappen Beschreibung der abstraktesten medientheoretischen Ebene bleiben.

3.2.2.3 Der ereignistheoretische Zugang

(III) Nachdem ein Werk in strukturtheoretischer Hinsicht als eine in charakteristischer Form disponierte und virtuell gegebene Signifikantenkonfiguration (vgl. I. 1) und nach medientheoretischer Auffassung als ein materiell aktualisiertes Exemplar derselben beschrieben worden ist (vgl. II.1), steht zuletzt die Beschreibung der konkretesten Dimension des Zeichengebrauchs aus. Der nachfolgend beschriebene *ereignistheoretische* Ansatz fokussiert die Einmaligkeit des kommunikativen Ereignisses oder ‚Events‘, in dessen Rahmen das künstlerische Artefakt seine Rezeption erfährt. Auch für die hier als „ereignistheoretisch“ bezeichnete Herangehensweise bieten sich zahlreiche weitere Benennungen an. Es könnte ebenso von einem rezeptionssemiotischen, -theoretischen, -ästhetischen, -psychologischen sowie von einem erlebnistheoretischen Ansatz die Rede sein. Einsichten in das hier vorzustellende Forschungsgebiet liefern die Rezeptionsästhetik, die Hermeneutik, die sog. *Performative Studies* (Fischer-Lichte 2012: 134), die kognitive Psychologie etc. Wie schon dem medientheoretischen Ansatz soll auch dem ereignistheoretischen nicht *in extenso* nachgegangen werden, da er für die translatologischen Anliegen der folgenden Überlegungen – zumindest gemessen am gegenwärtigen Stand der Forschung – noch als eine eher nachgeordnete Perspektive auf den Übersetzungsprozess gewertet werden muss. Vielmehr gilt es, anhand punktueller Beispiele die vorgestellte Systematik zur Deskription ästhetischer Kommunikation abzurunden und die Basis für das im nachfolgenden Kapitel zu erläuternde Konzept von ‚Polysemiotizität‘ zu legen.

(III.1) Der ereignistheoretische Ansatz beschäftigt sich auf der Ebene der Zeichenauswahl mit den Variablen und Eventualitäten des jeweiligen kommunikativen Ereignisses. Er ist, zumal in ästhetischen Kommunikationskontexten, insofern von heuristischem Wert, als die meisten Kunstwerke durative Kommunikate sind, die darüber hinaus oft in Form vielfältiger Exemplare und Reproduktionen verbreitet und von ganz unterschiedlichen Rezipienten sowie in ganz unterschiedlichen Kontexten eine ästhetische Anschauung erfahren können. Die Variabilität dieser Rezeptionskontexte und v. a. die Individualität eines jeden Rezipienten führen zu je unterschiedlichen Deutungen des Kommunikats bzw. zu unterschiedlichen Semiosen. Für das Modell der (ästhetischen) Kommunikation spielt dieser Umstand eine eminent wichtige Rolle, denn die Bedeutung eines Kommunikats lässt sich, wie auch Binder (1975: 88) in einem semiotischen Rahmen bemerkt hat, „erst durch die Struktur des singulären Ereignisses abschließend [...] entscheiden“. Dieser Ansatz soll dementsprechend dabei helfen,

3 Ästhetische Polysemiotizität

das ästhetische Kommunikat, im Kontext der vorliegenden Arbeit also v. a. die Oper, „als Spektakulum“ (Gier 1998: 15) bzw. als einmaliges Event zu konzipieren, in denen der Rezipient deswegen als wichtigste Variable fungiert, weil von ihm der Sinn und die Wirksamkeit des Kommunikats letztlich abhängen.⁸³

Gemäß dem ereignistheoretischen Ansatz wird jede Semiose als *Performance* begriffen, in der nicht die Leistung des bzw. der Kommunikatproduzenten oder des -senders wesentlich ist, sondern die wahrnehmende und interpretierende Tätigkeit des Rezipienten in der Interaktion mit dem vorfindlichen Kommunikat. Fischer-Lichte schreibt dabei in ihrer Monographie zur *Performativität* als Grundkomponente sozialer und theatraler Kommunikation:

Darüber hinaus gibt es zu bedenken, dass es auch auf *per se* nicht performative Phänomene wie Texte, Bilder, Dinge nicht nur eine performative Sichtweise geben kann, sondern auch einen performativen Umgang mit ihnen, ohne dass der Begriff der Aufführung sich sinnvoll anwenden ließe“ (Fischer-Lichte 2012: 53).

Wenn nun jede Semiose als *Performance* betrachtet werden kann, dann ist die „performative Sichtweise“ bzw. der „performative Umgang“ mit einer Zeichenfiguration – seien damit nun Texte, Bilder, musikalische Strukturen oder Verbindungen derselben gemeint – nicht nur, wie Fischer-Lichte ausführt, eine Option, sondern es kann die Rezeption einer aktualisierten Zeichenauswahl immer und grundsätzlich als *Performance* konzeptualisiert werden. Diesem Gedanken soll nachfolgend auf den Grund gegangen werden. Der Rezeptionsakt lässt sich deswegen als Performance begreifen, weil er die Merkmale aufweist, die Fischer-Lichte für die Performativität im Allgemeinen zusammengetragen hat. Jedes Rezeptionsereignis ist demnach geprägt durch (a) einen unvorhersehbaren Verlauf und (b) eine ephemere, (c) ambivalente und (d) transformative Natur. Auf diese einzelnen Punkte gilt es näher einzugehen.

(a) Jedes Kommunikationsereignis ist nur bis zu einem bestimmten Maße planbar. Einige z. T. wesentliche Größen entziehen sich der Vorhersehbarkeit und bleiben Eventualitäten des kommunikativen Ereignisses. (Man beachte an dieser Stelle die etymologische Verwandtschaft zwischen den Begriffen ‚Eventualität‘ und ‚Event‘, als welches die Kommunikation in diesem Abschnitt betrachtet wird.) Auf dieser grundsätzlichen Beobachtung basiert nach Fischer-Lichte bspw. die konzeptuelle Trennung von Inszenierung (als Summe aller geplanten Anteile einer (Theater-)Vorstellung) und Aufführung (als tatsächlicher Performance mit all ihren Eventualitäten), die als ein nicht zu vernachlässigendes Grundtheorem der Theaterwissenschaft gelten kann (vgl. 2012: 55, 67). Auch bei Texten und polysemiotischen Kommunikaten sind der Rezeptionsprozess und

83 Gier (1998: 15) referiert mit dem Begriff des Spektakulums auf die Übereinkunft von „dramatische[m], musikalische[m] und Aufführungstext“ in der Oper, wobei er mit „dramatisch“ allerdings die verbale Komponente meint und beim „Aufführungstext“ nicht trennscharf unterscheidet zwischen geplanter Inszenierung (Struktur) und einmaliger Aufführung (bzw. einmaligem Ereignis, s. u.).

die Wirkung in bestimmtem Maße trotz Planung unvorhersehbar. Denn zwar sind die Signifikanten des Kommunikats in intendierter Weise zu einem Ganzen disponiert und über bestimmte Medien vermittelt worden; die Bewusstseinsinhalte, die sie beim Rezipienten aktivieren, und die Handlungen, die sie bei diesem auslösen, sind allerdings nicht im Vorhinein zu bestimmen. Aussagen hierzu müssen zum Zeitpunkt der Produktion und Aktualisierung eines Kommunikats u. U. unzuverlässige Prognosen bleiben. Der ereignistheoretische Ansatz berücksichtigt daher *ex post* alle Eventualitäten, die sich u. a. daraus ergeben, dass Empfänger dem Bild, das der Urheber oder Sender eines Kommunikats von seinem Idealrezipienten hat, eben nicht entsprechen. Der Sinn eines Kommunikats erschöpft sich, wie noch mehrfach angesprochen werden wird (s. Abschn. 3.4.1), also nicht im produzentenseitig Intendierten.

(b) Ein weiteres Merkmal performativer Ereignisse ist deren Ephemerität. Fischer-Lichte (1981: 328) äußert sich hinsichtlich der Abgrenzung unterschiedlicher Kunstformen voneinander wie folgt:

Die Besonderheiten eines ästhetischen Textes teilt die Aufführung mit allen anderen Arten ästhetischer Texte, mit Dichtungen, Kompositionen, Gemälden und Filmen. Darüber hinaus jedoch ist für theatralische Texte eine Eigenart wesentlich, durch die sie sich von allen anderen Arten ästhetischer Texte grundsätzlich unterscheiden: ihre absolute Gegenwärtigkeit. Während man Romane lesen, die vor Jahrhunderten geschrieben wurden, oder Gemälde betrachten kann, die vor langer Zeit entstanden, läßt sich eine Aufführung immer nur hier und heute anschauen. Zwischen Vollzug der Aufführung als Realisation der theatralischen Zeichen und Rezeption der Aufführung als Interpretation der theatralischen Zeichen kann sich kein zeitlicher Abstand schieben: die Aufführung ist nur im Verlauf ihres Aufgeführtwerdens zu rezipieren.

Fischer-Lichte behält hier im Wesentlichen Recht, wenn sie das Verhältnis zwischen den Aufführenden, dem Medium „Aufführung“ und den im Theater Anwesenden treffend als „Gegenwärtigkeit“ charakterisiert. Hier ist allerdings anzumerken, dass sie nicht zwischen struktur-, medien- und ereignistheoretischer Ebene unterscheidet und die Aufführung als Kernmerkmal des theatralen Textes ansieht. Wie jedes Musikstück und jeder Text kann aber auch jeder Damentext mitsamt der Inszenierung, losgelöst von der medialen Verbreitung über eine konkrete Aufführung, beschrieben werden. Überdies kann sich dank moderner Aufnahmetechnik nun auch bei der Theateraufführung zwischen Performance und Rezeption ein „zeitlicher Abstand schieben“. Ein hermeneutischer Zugang zur ästhetischen Kommunikation, wie er in der vorliegenden Arbeit verfolgt wird, sieht die „Gegenwärtigkeit“ in der Aufführung nicht als strukturelles Unterscheidungsmerkmal zwischen den Künsten an (schließlich teilen auch Lesungen und musikalische Aufführungen dieses Merkmal mit theatralischen Performances), sondern hebt vielmehr den unweigerlich transitorischen Charakter eines jeden Rezeptionsereignisses hervor. Denn wenn an späterer Stelle in dieser Arbeit in Anlehnung an Stolze (2003: 117) formuliert wird, dass im Zeichengebrauch

3 Ästhetische Polysemiotizität

allein das wirksam wird, was im Bewusstsein von Zeicheninterpreten präsent ist (s. Abschn. 3.4.1), so ist die ‚Gegenwärtigkeit‘ als Merkmal einer jeden Rezeption zu werten. Dies gilt für die öffentliche wie auch private Rezeption eines jeden Kommunikats, unabhängig davon, ob es sich um die Lektüre eines Romans, das Hören eines Musikstücks oder die auditiv-visuelle Aufnahme eines Theaterstücks bzw. einer Oper handelt. Zwar kann dem Rezipienten mit einem Buch, einem Bild etc. ein immer wieder von neuem konsultierbares Artefakt vorliegen, der rezeptive Umgang mit ihm ist allerdings als Performance stets ephemere. Gerade in der rezeptionsästhetischen und hermeneutischen Forschung wurde die Performanz des Leseaktes immer wieder hervorgehoben (vgl. Iser 1971: 6, 12; im translatologischen Kontext: Kohlmayer 2004, 2017).

(c) Ein Rezipient ist innerhalb einer kommunikativen Performance nicht nur Patiens bzw. eine passive, rein wahrnehmende Partei, sondern er gestaltet das Rezeptionereignis aktiv mit. Diese Ambivalenz in der Rolle des Rezipienten als z. T. passiv Wahrnehmenden und z. T. aktiv Mitgestaltenden, die Fischer-Lichte als einen Zustand der „Liminalität“ (2012: 90) beschreibt, kennzeichnet ein jedes kommunikative Event. Indem Rezipienten etwas wahrnehmen und als zeichenhaft interpretieren, handeln sie – sei es durch zufällig und „chaotisch“ auftauchende Assoziationen, sei es durch zielgerichtete Deutung (vgl. ebd.: 67f.). Schließlich rechtfertigt erst dieses Bewusstsein beider am Kommunikationsprozess beteiligten Parteien, dass das jeweilige Gegenüber auch in der Rezeptionsphase aktiv am Geschehen teilhat, die Rede von der Kommunikation als „Interaktion“ (Hausendorf 2009: 191). Insofern ist es durchaus angebracht zu fragen, ob es – um einen in der Philosophie akzentuierten Unterschied heranzuziehen – einen lediglich ‚perzipierenden‘ Interpreten überhaupt gibt und ob er gerade in der ästhetischen Anschauung nicht stets ein ‚apperzipierendes‘, d. h. bewusst und aktiv miterlebendes Wesen ist (vgl. Eisler_online 1904: s. v. ‚Apperzeption‘). Gerade die sich einstellenden Assoziationen machen noch einmal den unvorhersehbaren Charakter des Rezeptionereignisses (vgl. a) deutlich:

Dabei ist fraglich, ob derartige Assoziationen sich nach bestimmten Regeln ergeben, also vorhersagbar sind. Eher ist davon auszugehen, dass sie den betreffenden Zuschauer plötzlich überfallen, eher zufällig auftauchen, wenn auch häufig im Nahhinein begründbar. Der Wahrnehmende vermag über sie jedenfalls nicht frei zu verfügen. (Fischer-Lichte 2012: 66)

Die Rezeption eines Kommunikats beinhaltet sowohl bewusste als auch unbewusste kognitive Prozesse. Sie findet stets in einem „activity mode“ (Bucher 2004: 154f.; 2007: 68f.; 2011a: 143) statt.

(d) Das letzte der hier angeführten Merkmale der Performativität kommunikativer Ereignisse, das sich im Übrigen auch mit der Definition performativer Sprechakte von Austin (1962/2007: 29) in Übereinstimmung bringen lässt, besteht in der Transformativität, d. h. der Fähigkeit, die Wirklichkeit zu verändern. Nach einer Hochzeit ist man verheiratet, man trägt von nun an eine bestimmte

Verantwortung und profitiert von bestimmten gesellschaftlichen Vorteilen. Ein jeder Rezeptionsakt ist, so gesehen, mehr oder weniger transformativ: In Abhängigkeit von seinem Informationswert (im kommunikationstheoretischen Sinne) verändert ein Kommunikat die Bewusstseinsinhalte des sich mit ihm auseinandersetzenen Interpreten, ergänzt sie oder strukturiert diese auf eine neue Weise. Insofern ist die Rezeption eines Kommunikats, gerade auch eines u. U. von gängigen kommunikativen Normen abweichenden ästhetischen Werkes, ein transformativer Prozess. Wir erinnern an dieser Stelle an das von Fricke formulierte „*Grundgesetz aller Kunst*“ (2000: 216), das, in Appellform an den Rezipienten gerichtet, lautet: Du musst dein Leben ändern! (vgl. auch Kloepper 1982: 106.)

Diese von Fischer-Lichte zusammengetragenen vier Merkmale des performativen Aktes – seine Unvorhersehbarkeit, Ephemerität, Ambivalenz und Transformativität – lassen sich auf die Rezeption von (polysemiotischen) ästhetischen Artefakten übertragen. Diese Dimensionen zu beschreiben bedeutet, die Deskription einiger von der Rezeptionsästhetik und Hermeneutik bereits beobachteter Phänomene wie das des Verlusts der rezeptiven Unbefangenheit beim wiederholten Umgang mit demselben Kommunikat oder der Zirkelstruktur des Verstehens auf eine neue Stufe zu heben (vgl. dazu Abschn. 3.4.2).

Wenn bisher davon die Rede war, dass sich der ereignistheoretische Ansatz mit dem konkreten kommunikativen Event und den Variablen bzw. Eventualitäten der Kommunikatrezeption befasst, so darf dies nicht dahingehend gedeutet werden, dass es hier lediglich um das ‚Zufällige‘ der Kommunikation geht. Im Kommunikationsereignis spielen geplante und nicht geplante, unvorhergesehene Anteile eine gleichberechtigte Rolle; es geht eben um die Mischung dieser beiden Prinzipien in einer faktisch zu beschreibenden Kommunikationssituation. Die Abstraktion vom konkreten Kommunikationsereignis, die ein strukturtheoretischer Ansatz vollzieht (in Abb. 1 als „horizontale Abstraktion“ bezeichnet), geht aber einher mit der Fokussierung des jeweils interessierenden Kommunikats und mit der Ausblendung anderer am gleichen kommunikativen Geschehen beteiligter, aber separat beschreibbarer Kommunikate. Letztgenannte mögen in Bezug auf eine bestimmte Situation ebenso geplant sein wie der Einsatz des jeweiligen Kommunikats, sie sind aber letztlich entbehrlich, wenn es einem Theoretiker um die Beschreibung des Erstgenannten geht. Sie sind Teil des Kontextes, der das Verständnis des Kommunikats beeinflusst, nicht aber Teil des Kommunikats. Ein vor einer Opernaufführung verteiltes Programmheft z. B. beeinflusst u. U. die Rezeption der Oper, d. h. die beim Rezipienten eingeleiteten Semioseprozesse. Diese Bezugnahme ist daher für einen ereignistheoretischen Zugang von Relevanz. Sie ist es allerdings nicht für die strukturtheoretische Beschreibung der aufzuführenden Oper als in sich abgeschlossenes polysemiotisches Kommunikat.

(III.2 und III.3) Die Beschreibung konkreter Rezeptionsergebnisse gestaltet sich verhältnismäßig schwierig, denn eine diesem Ziel nachkommende Forschung ist

3 Ästhetische Polysemiotizität

auf historisch situierte, u. U. subjektiv gefärbte und daher womöglich wenig glaubhafte Erlebnis- bzw. Erfahrungsberichte angewiesen.⁸⁴ Die Rekonstruktion eines historischen Rezeptionsereignisses ist in einem bestimmten Maße dennoch möglich (etwa: die Uraufführung einer Oper),⁸⁵ genauso wie die Beschreibung der Wirkungsgeschichte eines Werkes, die in dieser Hinsicht nichts anderes ist als eine Kette von kohärenten Rezeptionsereignissen. Darüber hinaus stellt sich der Wissenschaft, die auf dem Wege der Abstraktion zu gültigen und verallgemeinerbaren Erkenntnissen gelangen will, die Frage, inwiefern Aussagen zu individuellen Verstehensprozessen intersubjektiv gewinnbringend ausgewertet werden können. „De singularibus non est scientia“ lautet ein antiker Topos bei der Betreibung von Wissenschaft, der in einigen aktuellen semiotischen Untersuchungen ebenfalls als Leitmaxime herangezogen wird, wie der folgende Passus aus Vollis (2000/2002: 14; Hervorh. im Original) Einführung belegt:

Empirischer Autor und Leser sind die *lebendigen Individuen, die über den Text miteinander kommunizieren*. Das sind ich und ihr, [...] wenn wir daran gehen, über Texte eine Kommunikation herzustellen. Als konkrete und selbständige Wesen, die alle eine eigene Biographie aufweisen, interessieren sie die Semiotik aber nicht.

Fricke bestätigt dies auch für die Erforschung ästhetischer Texte:

Die appellative Grundstruktur poetischer Sprachverwendung äußert sich keineswegs in einem jeweils identischen ‚Appell an alle‘ als eine objektive ‚Botschaft‘ des Werks. Sondern das Werk als poetisch abweichende, also gerade den Bereich intersubjektiv geregelter Kommunikation *überschreitende* Sprachverwendung appelliert an jeden einzelnen als Individuum, das poetisch Vermittelte auf sich selbst zu beziehen und seine persönlichen Konsequenzen daraus zu ziehen. // Erst recht wäre deshalb jede Suche nach objektiver Wirklichkeitsdarstellung mit intersubjektivem Wahrheitsanspruch in der Dichtung verfehlt. (Fricke 1981: 228f.)

Insofern ist der Gewinn einer Beschreibung aller möglichen Rezeptionsweisen (eines Werkes), wie sie auf der Ebene der Potenzialitäten (vgl. Abb. 1, Ebene III.3) zu verorten wäre, tatsächlich wissenschaftstheoretisch zu hinterfragen. Zumindest muss diese Kategorie stets offenbleiben, da nicht mit Gewissheit prognostiziert werden kann, dass bestimmte Werke in Zukunft aufhören, rezipiert zu werden. Es stellt sich somit die Frage nach der Verallgemeinerbarkeit der auf der Ebene III.1 gewonnenen Erkenntnisse zur individuellen rezeptiven Performance eines Individuums.

Obwohl Pfister zu Recht herausgestellt hat, dass sowohl die Kollektivität der Produktion als auch die Kopräsenz unterschiedlicher Rezipienten in einem

84 Eine phänomenologische Analyse, wie sie Simon (2018) in seiner jüngst erschienenen und überaus gut fundierten Dissertation vorstellt, vermag hier Abhilfe zu schaffen.

85 Wenige Phänomene machen den Unterschied zwischen Werkgestalt und Produktions- bzw. Rezeptionsereignis (und damit auch zwischen dem Anliegen struktur- und ereignistheoretischer Forschung) so greifbar wie der nicht nur in der Musikgeschichte so oft beschriebene Topos der ‚verpatzten‘ Uraufführung.

Theatersaal bezeichnend für die Interpretation des jeweiligen theatralen Werkes sein kann (vgl. 1977/¹¹2001: 29), erachten wir es im Folgenden als wesentlich, von der Einheit und Individualität des Rezeptionsaktes auszugehen. Sicher ist die Theaterraufführung ein Event für ein Rezipientenkollektiv; kognitiv-emotionale Operationen laufen allerdings in jedem einzelnen Rezipienten individuell ab. Das heißt nicht, dass ein Zuschauer die Beifallsbekundungen, Störgeräusche etc. seiner Mitrezipienten nicht in den Eindruck des Theaterereignisses miteinfließen lässt. Werden diese nicht spontan oder metakommunikativ geäußert, wirken sich die Denkprozesse eines Rezipienten aber nicht auf die eines anderen aus. Der Pluralität der dialogisch aufeinander bezogenen und stufenweise aufeinander aufbauenden Produktionsakte (vgl. Kap. 3.4.1) muss die Einheit des Rezeptionsaktes gegenübergestellt werden. Die ‚Kollektivität der Rezeption‘ (ebd.: 29) kann deswegen kein Definitionskriterium für die Polysemiotizität – bei Pfister: „Plurimedialität“ – im Allgemeinen sein, denn ein Kommunikat hört nicht auf, polysemiotisch zu sein, wenn ein einzelner Empfänger es alleine bzw. für sich rezipiert.

Trotz der Individualität des Rezeptionsaktes lassen sich bei der Konzeption des ereignistheoretischen Paradigmas auch Konstanten der Zeichenrezeption beschreiben. Denn zwischen idiosynkratischer und regelbasierter Interpretation besteht ein Kontinuum. Die regelbasierte Kommunikation, die v. a. dort ersichtlich ist, wo bestimmte Kollektive dazu tendieren, bestimmte Signifikanten(kombinationen) mit bestimmten Bedeutungsinhalten in Verbindung zu bringen,⁸⁶ ist v. a. ein Phänomen, dem auch auf der Normebene im strukturtheoretischen Ansatz nachgegangen werden kann, schließlich sind Zeichengebrauchsnormen, wie sie Coseriu beschrieben hat (s. Abschn. 3.2.2.1), nur in Bezug auf Kollektive zu beschreiben. Dennoch kann auch im ereignistheoretischen Ansatz sinnvollerweise von Kollektivität die Rede sein, und zwar dann, wenn man der Frage nachgeht, ob das jeweilig rezipierende Individuum Teil jenes Kollektiv ist, das zur Deutung des Kommunikats befähigt ist und die nötige Kennerschaft aufweist, um dieses in einem bestimmten Maße zu verstehen. Fleck nennt dieses ein „Denkkollektiv“ (1980: 54). Begriffe wie ‚Wissen‘ und ‚Expertise‘ verkörpern eben diese ambivalente Stellung von Kenntnis zwischen Individuum und Kollektiv.

In der Kognitionsforschung wird davon ausgegangen, dass dem Verstehen eines Textes bzw. Kommunikats das Wissen des verstehenden Subjekts zugrunde liegt. Textverstehen ist deshalb oft beschrieben worden als die Interaktion eines Textes mit den Wissensbeständen des Rezipienten (vgl. Kußmaul 2007/³2015: 30). Es resultiert aus der Aktivierung des sprachlichen Wissens einerseits und des Weltwissens andererseits (Kautz ²2002: 69f.). Diese ist eine auf Texte bezogene Definition des Verstehens, die im Kontext der Polysemiotizitätsforschung ähnlich grob vereinfachend wirkt wie die unausgewogene binäre Relation zwischen

86 Im Bereich der Bildwissenschaften interessiert sich v. a. die sog. *Imagery*-Forschung für solche Erkenntnisse (vgl. C. M. Siever 2015: 310).

3 Ästhetische Polysemiotizität

verbalen und nonverbalen Zeichen. Verstanden werden nämlich nicht nur Verbalia. Sprachliches Wissen ist genauso Weltwissen wie Kenntnisse auf dem Gebiet der Musik, der bildenden Kunst und aller anderen Spezialgebiete auch. Dass schon detailliertes Sprachwissen keineswegs ein überall in der Gesellschaft vorfindliches Wissen darstellt, erfahren Translatoren und Translatologen tagtäglich. Hiervon zeugt auch die Gleichsetzung des Übersetzens mit einer speziellen Form des Expertenhandelns (z. B. Risku 1998). Der Übersetzer ist ein „Text(verstehens)-Experte (Kautz 2002: 72).

Expertise bzw. Kennerschaft („knowledge“; vgl. Kress/van Leeuwen 2001: 41ff.) oder „enzyklopädische Kompetenz“ (Volli 2000/2002: 88f.) bezeichnen die ausgeprägte Fähigkeit eines Rezipienten, ein Artefakt selbständig in Diskurse einzubetten und im Vergleich zu unbedarfteren Interpreten den Elementen des Artefaktes auf dieser Grundlage zusätzlichen Zeichencharakter zu verleihen. Zur Veranschaulichung kann ein Beispiel aus der Musik herangezogen werden: Wenn bestimmte Dissonanzen, die zu einer bestimmten Epoche als unerhört und sanktionswürdig gelten, zum Rüstzeug eines Komponisten einer späteren Epoche gehören, so ist dem Kenner dieses Sachverhalts Auftreten und Nichtauftreten dieser Dissonanz in den von ihm analysierten Musikstücken gleichermaßen ein Zeichen. Ein Werk ist also kein sich selbst genügendes Ganzes (vgl. Bachtin 1934f./1979: 167). Die Bedeutungsfülle des Werkes ist umso größer, je mehr der Rezipient in der Lage ist, einzelne Werkelemente mit Diskursen in Verbindung zu bringen, die es vor der Werkrezeption bereits gegeben hat. Kennerschaft bzw. Expertise wird bis zu einem bestimmten Maße bei der Produktion des Kommunikations stillschweigend vorausgesetzt. Ohne die gegenseitige Unterstellung von Kennerschaft kann schwerlich Kommunikation zwischen Sender und Empfänger bzw. zwischen Text und Empfänger bestehen. Die Kenntnis kommunikativer Normen (und wenn man mit Fricke unterscheiden will: künstlerischer Quasinormen) aktiviert erst den Nach- und Mitvollzug unterschiedlicher Sinndimensionen im Werk (vgl. Bachtin 1934f./1979: 169f.). Neben dem Dialog der einzelnen Strukturen im Werk – gehören sie nun dem gleichen Zeichentyp an oder nicht – ist der Dialog mit ihm vorausgegangenen Werken und Werkgruppen (d. h. die referentielle und die typologische Intertextualität) als eine wesentliche Dimension mit zu berücksichtigen. Solche Beziehungen bleiben nicht nur auf Texte beschränkt, sondern finden auch bei nonverbalen und polysemiotischen Kommunikationen statt. Die Rede ist dann von intermedialen Relationen.

Sowohl die instrumentelle als auch die künstlerische Kommunikation basieren auf den im jeweiligen Bereich erworbenen Wissensbeständen. Breite und fundierte Kenntnisse auf den verschiedenen Gebieten der Kunst mögen, wie im Folgenden auszuführen ist (s. Abschn. 3.4.2), gemeinhin als fernab von der Lebenspraxis ganzer Kollektive und somit als Luxus gelten. Für jede Kunstform gibt es aber ein großes oder kleines Kollektiv, das den Stellenwert und die Zeichenhaftigkeit der in ihrem Diskurs auftretenden Elemente zu bestimmen weiß.

Das ist der Grund dafür, wieso die Analyse ästhetischer Gebilde stets bestimmter Propädeutika bedarf. Kennerschaft ist etwas Weitervermitteltes, etwas für Eingeweihte. Hierin liegen die Grenzen des Pansemiotismus begründet: Wo ein Rezipient wenig Kenntnis aufweist, dort erschließen sich ihm weniger Zeichen als dem Experten. Wie Texte öffnen sich auch nonverbale Strukturen einem Experten anders als einem Laien – oder überhaupt erst in einer angemessenen Weise. In Bezug auf die Musik belegt dies ein in seiner Rigorosität zum Teil diskussionswürdiges Postulat des romantischen Komponisten Hector Berlioz, mit dem er seine *Musikalischen Streifzüge* beginnt: „Definieren wir die Musik als die Kunst, durch Klangkombinationen auf verständige, mit besonderen und auch geübten Organen ausgestattete Menschen zu wirken, so bekunden wir damit, daß wir sie nicht als Kunst für alle, wie man sagt, auffassen“ (1912: 1). Ähnlich schreibt auch Du Roulet im Avant-Propos zu seinen *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*:

TOUT le monde convient que, pour juger de la Peinture il ne suffit pas d'avoir des yeux ; mais beaucoup de gens prétendent qu'il suffit d'avoir des oreilles pour juger de la Musique; delà ces vives contestations, ces disputes éternelles sur le plus doux & le plus aimable des Arts. (Du Roulet 1781: o. S.)

Die „besonderen und geübten Organe“, von denen bei Berlioz die Rede ist und die bei Du Roulet nicht mit den Körperteilen („oreilles“) übereinstimmen, die der physiologischen Funktion des Hörens entsprechen und jedem gesunden Menschen eignen, sind nichts anderes als die von einem musikalisch Gebildeten sowohl in synchronischer als auch diachronischer Hinsicht erworbenen Wissensbestände zur Syntaktik, Semantik und Pragmatik der Musik. Diese Expertise mag ganzen Kollektiven nicht alltagsrelevant und damit auch nützlich erscheinen, doch es gibt sie, und auf sie wird sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von Kommunikaten, in diesem Falle von rein musikalischen oder kombinierten Gebilden, zurückgegriffen. Sie nehmen den Platz einer Norm ein, der zwar ganz, teilweise oder gar nicht entsprochen werden kann, die aber als Bezugspunkt stets bestehen bleibt.

Zum Schluss dieses Abschnitts sei in aller Kürze auf den ereignistheoretischen Ansatz in der Translatologie verwiesen. Jeder Umgang mit einem künstlerischen Artefakt, also auch der translatorische, beginnt bei dessen erstmaliger und dann unter Umständen wiederholter Rezeption. Auch der am Transfer künstlerischer Artefakte beteiligte Übersetzer ist zunächst einmal in irgendeiner Form Rezipient des zu übersetzenden Textes (AT, *Transferendum*) bzw. des ausgangskulturellen (polysemiotischen) Kommunikats (akK). Er ‚performt‘ zum einen mit dem AT bzw. akK und ‚performt‘ ein weiteres Mal bei der Erstellung des Zieltextes, der seinerseits die Spuren der ersten, interpretativen Performance trägt. Wenn, wie oben beschrieben, jedes Kommunikationsereignis nur bis zu einem bestimmten Maße planbar bzw. vorhersagbar ist, so gilt dies auch für eine anvisierte zielkulturelle Rezeptionssituation. Denn auch diese ist für den Übersetzer

3 Ästhetische Polysemiotizität

zwangsläufig nur ein stereotyper Rezeptionskontext. Dessen Eventualitäten können zum Zeitpunkt der schriftlichen Übersetzung (im Gegensatz etwa zum Dolmetschen) nicht eingeschätzt werden. In dieser Hinsicht kann also Stolze zu Recht behaupten: „Und die Situation des Zieltextes, wenn er denn gelesen wird, ist vorab nicht bekannt“ (2003: 135; ähnlich auch ebd.: 265f.).

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

Polysemiotizität kann definiert werden als die Kopräsenz von Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme, zwischen denen synsemiotische Relationen bestehen. Nachfolgend wird es um die erste Teildefinition gehen, während es die zweite an anderer Stelle zu präzisieren gilt (vgl. Kap. 3.5). Der Begriff des „polysemiotischen“ Gebildes ist von Gottlieb (1997, 2005) in einem genuin übersetzungstheoretischen Kontext geprägt worden, und zwar v. a. im Rahmen der Beschreibung des von ihm und Gerzymisch-Arbogast (2005) verfolgten „multidimensional approach [to translation]“ (Gottlieb 2005: 2). Ziel dieses Ansatzes ist es, die Multidimensionalität des Übersetzungsbegriffes zu unterstreichen und nachdrücklich auf die Möglichkeit der Deskription auch intersemiotischer Übertragungsprozesse mithilfe eines translatologischen Analyseinstrumentariums hinzuweisen. Ausgangspunkt bilden bei Gottlieb die an Film und Fernsehen gebundenen Übersetzungsprozesse, da in diesen Medien die komplexe polysemiotische Natur der jeweiligen Artefakte augenfällig zutage tritt (vgl. ebd.). Der Terminus ist in der translatologischen Forschung von Prunč (²2002: 97, 246) übernommen worden; er findet sich auch in einer Studie zur Comicübersetzung von Kaindl (2004a: 84 *et passim*), der allerdings in darauffolgenden Schriften zum Multimodalitätsbegriff übergeht (vgl. 2013, 2015) und damit einer allgemeinen Tendenz in der deutschsprachigen Polysemiotizitätsforschung entspricht. Aus noch zu spezifizierenden Gründen wird in der vorliegenden Untersuchung der Polysemiotizitätsbegriff empfohlen.⁸⁷

Die Einführung des Terminus ‚polysemiotisch‘ zieht auch die nachträgliche Prägung der analogen Bezeichnung ‚monosemiotisch‘ für Kommunikationsformen nach sich, die einen Rezipienten dazu veranlassen, gegebene Signifikanten mit nur einem semiotischen System in Verbindung zu bringen. Auf eine zusätzliche Bezeichnung für Gebilde, die Signifikanten zweier semiotischer Systeme bemühen – denkbar wären „bisemiotisch“ (Gottlieb 1997: 334) oder, wiederum mit altgriechischem Präfix, ‚disemiotisch‘ –, wird in diesem Rahmen v. a. dann verzichtet, wenn die Zahl der beteiligten Systeme im jeweiligen Kontext nicht von Belang ist. Unterschieden wird im Folgenden zwischen monosemiotischen

87 Die von Kaindl (2013: 260) formulierten Vorbehalte gegenüber dem Polysemiotizitätsbegriff können unverändert auch für den Multimodalitätsbegriff gelten.

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

und polysemiotischen Gebilden⁸⁸ bzw. Komplexen bzw. Kommunikaten. Alternativ werden für letztgenannte auch die Ausdrücke „multisemiotisch“/„multi-semiotic“ (Lim 2004: 220; Schneider/Stöckl 2011: 10; Kaindl 2013: 257) bzw. „plurisemiotisch“/„plurisemiotic“ (Kaindl 2005b; Henning 2010: 78; Peñamarín 2011: 2) gebraucht, die hier aber zugunsten einer einheitlich auf altgriechische Präfixe zurückgreifenden Terminologie unberücksichtigt bleiben. Die theoretische Beschreibung polysemiotischer sollte auch den manchmal auftauchenden Begriff ‚Polysemiotik‘ (z. B. Landis 2013: 4, 68) meiden. Das Prädikat, das einem Kommunikat im Zuge einer bestimmten Rezeptionsform eignet, ist entweder das der *Monosemiotizität* oder das der *Polysemiotizität*. Die sich mit diesen Phänomenen befassenden Disziplinen bleiben dagegen die jeweils einschlägigen Einzelfemiotiken bzw. bleibt die herkömmliche, komparativ arbeitende allgemeine Semiotik. Wenn also bereits die Rede von ‚Polysemiotizitätsforschung‘ war und weiterhin sein wird, so ist diese als Teilgebiet der allgemeinen Semiotik aufzufassen.

Der durch Gottlieb inspirierte deutsche Terminus ‚Polysemiotizität‘ ist naturgemäß wesentlich jünger⁸⁹ als das Interesse der geisteswissenschaftlichen Forschung an Kommunikaten, die Elemente unterschiedlicher semiotischer Systeme in sich vereinen. In vielen philologischen, kulturwissenschaftlichen und bisweilen auch translatologischen Untersuchungen werden solche Komplexe zwar nicht explizit als ‚polysemiotisch‘ bezeichnet, das Konzept einer Signifikanten unterschiedlicher Natur verbindenden Kommunikation ist ihnen dennoch nicht fremd. Eingebürgert haben sich in diesen Forschungsfeldern Begriffe wie „ein-“ bzw. „mehrkanalige“, „multikodale“ (Kloepfer 1977: 129; Henning 2010; Mälzer 2015b: 47), „bimediale“ bzw. „plurimediale“ (Pfister 1977/¹¹2001: 24f.; Schüwer 2002: 185), „multimediale“⁹⁰ (Posner 1977b: 109; Reiß 1995/²2000: 87; Spillner 1980: 73; Kaindl 1995: 18), „intermediale“ (J. E. Müller 1996; Helbig 1998/²2009; Wolf 1999; Rajewsky 2002), „bimodale“ (Stöckl 2004a: v, 35; Schmitz 2007: 95) „multimodale“ (s. u.) bzw. „hypermodale“ (Bucher 2007: 49) Kommunikationsformen. Die semiotischen Systeme werden dementsprechend als „Codes“ (Eco 1972: 235), „Kodesysteme“ (Stöckl 2004a: 25, 42), „Kanäle“ (Scherer 1977: 204, Stöckl 1998: 74), „Medien“ (Posner 1977b: 110; Spillner

88 Der im Rahmen dieser Arbeit häufig gebrauchte Begriff ‚Gebilde‘ stellt keine Allusion an Bühlers (1934/1982: 57f.) oder Trubetzkoy (1939/⁶1977: 5) Theorie dar, die ‚Sprachgebilde‘ als deutsche Entsprechung für den Saussureschen Terminus *langue* vorschlagen. Das (mono- bzw. polysemiotische) Gebilde ist ausdrücklich auf der Ebene der Zeichenauswahl bzw. *parole* angesiedelt und wird nachfolgend je nach Kontext synonym zu ‚Werk‘ und – wenn materiell vorliegend – ‚Artefakt‘ verwendet.

89 Zur Geschichte der polysemiotischen Kommunikation von der Antike bis heute vgl. J. E. Müller (1998: 284–313; 1996: 75ff.) und in der frühen Neuzeit Robert (2017).

90 Die Problematik der Termini ‚Medium‘ und ‚Intermedialität‘, die zugunsten der von Gottlieb geprägten hier keine Anwendung finden sollen, wurde bereits in Kap. 2.1 angesprochen und wird unten noch einmal aufgegriffen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

1980: 73; Holz-Mänttari 1984: 78; Kaindl 1995: 22; 1996: 60), „Modi“ (Kaindl 2015: 35) bzw. „Modalitäten“ (s. u.) oder „semiotic modes“ (Stöckl 2012: 247) aufgefasst, die zwischen ihnen bestehenden Relationen als „Intermedialität“ (z. B. Nöth 2000: 485; Deppermann/Linke 2010), „intermediale“ (Rajewsky 2002: 3) bzw. „intermodale“ Bezüge (Stöckl 2006: 21; C. M. Siever 2015: 244) oder als „Koordination“ (Schmitt 2007) charakterisiert. Für das polysemiotische Gebilde finden sich auch Bezeichnungen wie „Mehrkanaltext“ (Stöckl 1998: 74), „synkretischer“ (Volli 2000/2002: 246), „bikodaler“ (Stöckl 2004a: 249) oder „multimedialer Text“ (Hurt/Koloszar/Lisa 1997: 168), „Kompositmedium“ (Wolf 2002: 173), „Medientext“ (Hennecke 2015: 208), „MedienTEXT“ (Mälzer 2013: 260), „multimodaler Text“ (s. u.), „multimodales Cluster“ (Bucher 2011a: 130), „multicodales System“ (Henning 2010: 74), „intersemiotischer Text“ (Kvam 2014), „Puzzle-Text“ (Püschel 1997: 27) sowie – nüchtern und einfach – „Kommunikat“ (z. B. Adamzik 2002: 174; Nikula 2012: 22) und „Kommunikationsangebot“ (Steinseifer 2011: 164). Vornehmlich in semiotisch ausgerichteten Studien findet man auch den Begriff des „komplexen Zeichens“ (Fischer-Lichte 1994: 199) oder „Superzeichens“ (Moles 1977, Dörner 1977, Maser 1977).

„Mode“, „monomodality“ und „multimodality“ (Kress/van Leeuwen 2001; Jewitt 2009) sind die im englischsprachigen Diskurs verbreiteten Termini für das, was hier Zeichensystem, Mono- und Polysemiotizität genannt wird. Synonym zu *multimodality* werden in der Sekundärliteratur auch die Begriffe „intermediality“ (Peñamarín 2011), „multi-semiotic“ (Iedema 2003: 33) oder „multisystemic“ (Assis 2015: 258) verwendet. Der Multimodalitätsbegriff ist mittlerweile als „programmatisches Fahnenwort“ (Steinseifer 2011: 164) auch im deutschsprachigen Raum übernommen worden.⁹¹ In einem integrativen Modell, das sich für das simultane Auftreten von Zeichen unterschiedlicher Art und die damit verbundenen Produktions- und Rezeptionsmechanismen interessiert, empfiehlt sich der Multimodalitätsbegriff m. E. aus drei Gründen nicht:

(1) Anders als „Polysemiotizität“ knüpft der Multimodalitätsbegriff nicht an die in der Semiotik bereits etablierte Terminologie an. Dies zeigt sich v. a. dort, wo nicht mehrere, sondern nur ein Zeichensystem betrachtet wird und wo konsequenterweise die Rede von *einem* Modus bzw. *einer* Modalität sein müsste. Die Semiotik allerdings spricht von semiotischen Systemen, ferner von Codes.⁹² Die in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagene Terminologie scheint sich gerade im interdisziplinären Dialog zwischen den Einzelsemiotiken, den Medien- und den Rezeptionstheorien für eine intuitive Erfassung und Verwendung eher zu

91 Vgl. Stöckl (2004a, 2006), Thome (2005, 2007a), Eckkrammer/Held (2006), Diekmannshenke et al. (2011), Mälzer (2015), Kaindl (2013, 2015, 2016).

92 Der semiotische Begriff des Codes bzw. Kodes, u. a. von Eco (1972: 235) verwendet, wird allerdings oft auch vermieden, weil er eine 1:1-Ver- und Aufschlüsselung von Botschaften und damit deren situations- und rezipientenunabhängige semantische Eindeutigkeit suggeriert. Vgl. hierzu in der Translatologie Schreiber (1999: 276).

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

eignen als der mehrdeutige Modus- bzw. Modalitätsbegriff. Auf eine einheitliche Begriffsbildung kann geachtet werden, indem man konsequent altgriechische Zahlenpräfixe (,mono-‘, ,di-‘ und ,poly-‘) gebraucht.

(2) Durch die Verwendung des Multimodalitätsbegriffs gerät man in terminologische Konflikte mit den weiter unten beschriebenen ‚Modi‘ bzw. ‚Modalitäten‘ der rezeptiven Sinneswahrnehmung (vgl. Stöckl 2011: 45).⁹³ Zwischen der Semiotizität eines Gebildes und der Modalität seiner Perzeption besteht allerdings nur ein lockeres Verhältnis. Führt man die Termini unimodal und multimodal⁹⁴ für die Perzeption über einen Sinneskanal respektive mehrere Sinneskanäle ein, lässt sich dies beobachten: Eine multimodale Perzeption wird von einem polysemiotischen Kommunikat zwar oft vorausgesetzt, ist aber nicht eines ihrer notwendigen Definitionsmerkmale; Gleiches gilt für die Monosemiotizität und Unimodalität. Ein gesungener Text, ein Comic oder eine Werbepostkarte, nach unserem Verständnis polysemiotische Kommunikate, sind unimodal wahrnehmbar, und zwar akustisch im ersten und visuell in den letzten beiden Fällen. Umgekehrt können auch monosemiotische Gebilde multimodal wahrgenommen werden wie z. B. ein kulinarisches Gericht, das sich – weitet man die hier darzulegende Terminologie auf alle Strukturen aus, denen Zeichencharakter zukommen kann⁹⁵ – einer olfaktorischen, gustatorischen und visuellen, d. h. letztlich multimodalen Erfassung geradezu aufdrängt. Richtig bemerkt also Stöckl (2004c: 11), dass die Unterscheidung der Sinneskanäle für die Beschreibung polysemiotischer Gebilde nicht ausreicht. Auf die Behebung dieser terminologischen Ambiguität zielt der Vorschlag Sievers (2015: 263f.) ab, die eine „Multimodalität im engen Sinne“ für ein kombiniertes Zeichenvorkommen von einer „Multimodalität im weiten Sinne“ für eine unterschiedliche Sinne erfordernde Perzeption unterschieden wissen will. Eine solche Unterscheidung stellt sich mit der Verwendung des Polysemiotizitätsbegriffs als nicht notwendig heraus.

93 Kress/van Leeuwen (2001: 67) schlagen aus diesem Grund den Begriff *multimediality* zur Bezeichnung der gleichzeitigen Beanspruchung mehrerer Sinnesmodalitäten vor.

94 Die Wortbildung erfolgt angesichts des üblichen Wortgebrauchs diesmal unter Rückgriff auf die lateinischen Zahlenpräfixe (vgl. z. B. Androutopoulos 2000: 343). Zu finden sind allerdings gelegentlich auch die Begriffe mit altgriechischer Präfigierung ‚monomodal‘ und ‚polymodal‘. Wienen (2011: 18) schlägt für die Perzeption über mehrere Sinneskanäle den Begriff „multisensorisch“ vor.

95 Der subjektive Geschmack in Bezug auf Lebensmittel basiert auf dem Verweis derselben auf vorangegangene Erlebnisse. Von einem Gericht bzw. einem Lebensmittel kann man behaupten, dass es einem „schmeckt“, weil es Zeichen für vorhergehende Situationen ist, in denen dieses probiert, für gut und schmackhaft befunden wurde. Eine Szene des bekannten Animationsfilms *Ratatouille* (Disney Pixar, 2007) zeigt auf unterhaltsame Weise, wie eine Speise (in diesem Fall eben das namensstiftende Gericht) Zeichen für eine ganze erlebte Situation sein kann: Hier sieht der ausgesprochen verbitterte und missgünstige Restaurantkritiker Anton Ego von einer schlechten Kritik in der vielbeachteten Kolumne einer Pariser Zeitung ab, die zur Schließung des Lokals führen würde, weil das ihm aufgetischte Gericht für ihn zum Zeichen einer wohlbehüteten Kindheit wird – und das, obwohl der Koch, das ist der Clou des Films, eine Ratte ist.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Die Ambiguität des Modusbegriffs führt auch an anderer Stelle zu problematischer terminologischer Ambiguität, z. B. wenn im Hinblick auf die Verknüpfung von verbalen und piktorialen Zeichen von „linguistischen und primär visuellen Zeichen“ (Binder 1975: 85) oder von „visuell-verbalen“ (Stöckl 1998: 89; 2004a: 289; Kaindl 2004a: 258f.; Hennecke 2010: 357; 2015: 204) Zeichenkombinationen die Rede ist. Ein solcher Wortgebrauch erscheint dem Gegenstand nicht angemessen, da Phänomene auf unterschiedlichen Ebenen als gleichrangig angesehen werden. Handelt es sich beim Terminus ‚verbal‘ um die Referenz auf einen *Zeichentyp*, der neben anderen Zeichentypen (wie dem piktorialen, musikalischen etc.) besteht, bezeichnet ‚visuell‘ dagegen einen *Rezeptionsmodus* und gibt daher lediglich Information darüber, dass ein bestimmter Sinn (nämlich das Auge) bei der Rezeption einer Zeichenauswahl beteiligt ist. Anders ausgedrückt: Mit Begriffen wie verbal, piktorial und musikal werden Zeichenklassen beschrieben und Aussagen über die entsprechenden Signifikate, Signifikanten und Zeichenträger gemacht, während sich Rezeptionsmodi v. a. auf die Beschaffenheit von Zeichenträgern (und mit ihnen von Signifikanten) beziehen. Die erstgenannten verbuchen – wie gezeigt worden ist – auf einer strukturtheoretischen, die letztgenannten v. a. auf einer medientheoretischen Ebene (s. Abschn. 3.2.2) Relevanz. Als Synonym für Polysemiotizität greifen auch die Begriffe „Audiomedialität“ (Reiß 1976/³1993: 18) und „Audiovisualität“ (vgl. Holly 2007; 2009: 390; 2010: 361; 2011: 234) zu kurz, weil sie in wahrnehmungsphysiologischem Zugang lediglich die Artefakte erfassen, die es auditiv bzw. audiovisuell zu rezipieren gilt, ohne Angaben über die verwendeten semiotischen Ressourcen zu machen. Im translatologischen Kontext ist aus dem gleichen Grund z. B. auch der Begriff der „audiovisuellen Übersetzung“ (vgl. Gambier 2004; Jüngst 2010) irreführend, da mit diesem nicht ausgesagt wird, wie Übersetzen und Audiovisualität zusammenhängen, was genau an einem audiovisuellen Kommunikat übersetzt wird, ob das Translat auch audiovisuell sein wird und inwiefern Phänomene wie die Librettoübersetzung oder schon das Dolmetschen, das ja auch auditiv und visuell Rezipierbares für den Transferprozess auswertet, nicht ebenso in die Kategorie des „audiovisuellen Übersetzens“ aufgenommen werden müssen. Sollte Letztgenanntes der Fall sein, ist die audiovisuelle Übersetzung nicht so jung, wie in einschlägigen Arbeiten immer wieder unterstrichen wird. Die Bezeichnung „screen translating“ (z. B. Mason 1989) scheint daher am ehesten die Eingrenzung der Phänomene leisten zu können, die für gewöhnlich von der genannten Forschungsrichtung analysiert werden.

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass die Austauschbarkeit der Termini ‚intermodale‘ und ‚intersemiotische Übersetzung‘ nicht gegeben ist, wenn man bedenkt, dass die erstgenannte einen eigenen Forschungsbereich darstellen kann, den David Rokeby in seinem Text *Challenges in the Intermodal Translation of Art* folgendermaßen umreißt: „This project is an inquiry into the challenges and possibilities of translating cultural works to other sensory modalities in order to

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

make them accessible to those who are unable to experience them in their native mode“ (Rokeby o. J., o. S.). Die intermodale Übersetzung fokussiert dementsprechend Übersetzungsprozesse, die Rezipienten Artefakte sinnlich zugänglich machen, die sie ohne diese Übersetzungsleistung nicht oder nicht vollständig rezipieren könnten. Sicherlich sind solche Übersetzungsprozesse in vielen Fällen auch als intersemiotische, d. h. von dem einen in das andere Zeichensystem hinüberführende Translation zu beschreiben, doch sind die hinter dem jeweiligen Begriff stehenden Erkenntnisinteressen nicht deckungsgleich. Beim intermodalen Übersetzen im Verständnis Rokebys interessieren die unterschiedlichen Sinneskanäle. Daher würde z. B. die Überführung eines gesprochenen in einen geschriebenen Text (*et vice versa*) als Übersetzung aufgefasst und untersucht werden, was in translatologischen Fachkreisen generell nicht als intersemiotische Übersetzungsleistung, sondern etwa „[Trans-] Skription“ (Mounin 1967: 20) gehandelt wird. In umgekehrter Weise nimmt sich die Theorie des intersemiotischen Übersetzens z. B. des Transfers einer schrifttextlichen in eine bildliche Aussage an, während dieser Übergang in einer intermodalen Übersetzungstheorie deswegen nicht interessiert, weil hier beide Zeichentypen in einem Modus, nämlich visuell, rezipiert werden können.

(3) Abgesehen davon, dass der Modus- bzw. Modalitätsbegriff allein schon in der Linguistik zahlreiche Bedeutungen aufweist, wird dieser auch in der Polysemiotizitätsforschung in sehr unterschiedlichen Kontexten gebraucht. Van Leeuwen (1999: 156ff.; 2005: 160ff.) und Sachs-Hombach/Schirra (2011: 110ff.) benutzen ihn in Anlehnung an die formale Logik zur Beschreibung der Einstellung des Produzenten eines polysemiotischen Komplexes zu dem Umstand, auf den er mit seinem Kommunikat aufmerksam machen will, etwa über dessen (Un-)Möglichkeit, (Un-)Wahrscheinlichkeit, (Nicht-)Notwendigkeit etc. Auch Halliday, auf den sich, wie bereits erwähnt, einige Autoren aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum berufen, wenn sie Grundgedanken der *Social Semiotics* für die ‚Multimodality‘-Forschung fruchtbar machen, verwendet den Terminus wie hier beschrieben und nicht zur Bezeichnung ganzer semiotischer Systeme (vgl. Halliday 1985/⁴2014: 686ff.). In einer translationswissenschaftlichen Studie zur Polysemiotizität greift auch Thome (vgl. 2012: 189, 206ff.) den Modalitätsbegriff in dieser Bedeutung auf. Um dieser Mehrdeutigkeit des *mode-* oder *modality-*Begriffs aus dem Weg zu gehen, hat sich zuerst im englisch-, dann auch im deutschsprachigen Bereich die Unterscheidung von ‚Modalität‘ (im eben beschriebenen Sinne) und ‚Modus‘ (als Synonym zu Zeichensystem) herauskristallisiert (z. B. bei van Leeuwen 2005: 175: „Modality in other semiotic modes“), die allerdings in beiden Sprachen spätestens bei der Verwendung der zugehörigen Adjektive („modal“) wieder eingeebnet wird.

Bucher (2004: 154f.; 2007: 68f.; 2011a: 143) hingegen benutzt den Modusbegriff im Kontext polysemiotischer Kommunikation für die anhand von Eye-tracking-Experimenten beobachteten unterschiedlichen Herangehensweisen

eines Rezipienten an ein polysemiotisches Gebilde, wenn er vor der Rezeption eine bestimmte Anweisung („goal mode“) oder aber keine Aufgabe gestellt bekommt („activity mode“).⁹⁶ Andere Autoren wie Gottlieb (2001: 4, 7) benutzen den Begriff ‚mode‘ wiederum zur Bezeichnung der Manifestationsweisen bzw. Realisationsformen von Sprache als einerseits geschriebenes und andererseits gesprochenes Phänomen und legen stattdessen die Verwendung der Begriffe „semiotic channel“ (Gottlieb 2001: 19) oder „semiotic resource“ (O’Halloran 2011: 121) zur Bezeichnung ganzer Zeichensysteme nahe. „Bimodal“ wäre nach Gottlieb (2001: 7) also nicht ein polysemiotisches Gebilde aus Elementen zweier Zeichensysteme, sondern ein Kommunikat, das gleichzeitig Sprache in geschriebener und mündlicher Form beinhaltet, etwa ein untitelter Filmdialog. In einer anderen, translatologisch ausgerichteten Studie Gottliebs kommt dem englischen „mode“-Begriff wiederum eine andere Bedeutung zu: Hier werden im Hinblick auf polysemiotische Kommunikate drei „translation modes“ (1997: 317f.) unterschieden, auf die unten noch einmal eingegangen wird (s. Abschn. 4.2.1).

Auch werden nachfolgend jene Termini vermieden, die auf den Medienbegriff rekurrieren, um die Elemente mehrerer Zeichensysteme verbindende Kommunikation zu bezeichnen, etwa Multimedialität bzw. Intermedialität. Gerade der Intermedialitätsbegriff scheidet aufgrund seiner weiten Extension für die Zwecke dieser Arbeit aus. An ihm kritisiert selbst Wolf, ein führender Vertreter der deutschen Intermedialitätsforschung, die „verwirrende Vielfalt an darunter subsumierbaren Phänomenen“ (2002: 169).⁹⁷ Deren Heterogenität resultiert u. a. aus der bereits mehrfach von Medienwissenschaftlern beobachteten Vielzahl der existierenden Medienbegriffe (vgl. dazu Mock 2006: 188 FN 7). Während man in den modernen Medienwissenschaften die Vieldeutigkeit dieses zentralen Konzepts kritisch reflektiert und sich mit der Empfehlung behilft, den in einer Studie jeweils verwendeten Medienbegriff innerhalb derselben zu präzisieren (vgl. ebd.: 197), benutzt die Intermedialitätsforschung gewollt weiterhin einen ambigen Medienbegriff und fasst unter ‚Intermedialität‘ die „Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ (Rajewsky 2002: 12; vgl. 2008: 20; Wolf 2002: 167, 169). Hier wird ‚Medium‘ nicht nur synonym zu ‚Zeichensystem‘ (z. B. Sprache, Musik), sondern auch zu ‚Werk‘ (z. B. eine bestimmte Oper) und zum jeweiligen ‚Kommunikationsdispositiv‘ (z. B. eine Opern-DVD) verwendet. In einer Intermedialitätsforschung sind somit nicht nur die sog. *Interart Studies* beherbergt (vgl. Rajewsky 2002: 10f.), die ganze Zeichensysteme berücksichtigen,

96 Unabhängig vom *Modus*-Begriff haben sprachpsychologische Untersuchungen ebenfalls bestätigt, dass sich das Verstehen eines Kommunikats empfindlich ändert, wenn unterschiedliche Verständnisdispositionen vorliegen (vgl. z. B. Hörmann 1978: 486f.).

97 Mit Bezug auf das in Abschn. 3.2.2 erläuterte Modell kann man sagen, dass die Phänomene, auf die mit dem Intermedialitätsbegriff verwiesen wird, auf den disparatesten Ebenen anzusiedeln sind. Zur Problematik eines ausufernden Intermedialitätsbegriffs vgl. Rajewsky (2008: 21f.).

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

sondern auch die Erforschung von Bezügen einer gegebenen Zeichenauswahl auf eine andere, d. h. die intertextuellen bzw. „intermedialen Bezüge“ (ebd.: 16) sowie der gesamte Bereich der Polysemiotizität; dieser letztgenannte wird bei Rajewsky auch „Medienkombination“ (vgl. ebd.: 15), von Wolf – je nach Grad der gegenseitigen Durchdringung der Zeichen – „Medienkombination“, „Medienmischung“ oder „Medienverschmelzung“ (Wolf 2002: 173) genannt. Gemäß dem Zeichen- und Medienverständnis dieser Arbeit ist ‚Intermedialität‘ aber kein Hyperonym bzw. „termine ombrellone“ (Rajewsky 2002: 6), dem die Polysemiotizität unterzuordnen wäre. *Intermedialität* „im engeren Sinne“ (Wolf 2002: 169), d. h. die Referenz eines (mono- oder polysemiotischen) Artefaktes auf ein anderes (deren Sonderform im Sprachbereich als ‚Intertextualität‘ bezeichnet wird), und *Polysemiotizität* sind vielmehr gleichberechtigte Forschungsbereiche, die das Interesse der allgemeinen Semiotik wecken.

Wenn nun vorgeschlagen wird, dass der Modus- oder Medienbegriff nicht synonym zu ‚Zeichensystem‘ gebraucht werden sollte, so ist dies kein Zeugnis mangelnden Vertrauens in die Fachcommunity, polyseme und mehrdeutige Begriffe korrekt zu handhaben, sondern vielmehr ein Hinweis auf die logischen Implikationen, die sich mit dem Gebrauch der Begriffe einstellen. Allen oben angeführten Verwendungen des Modusbegriffs liegt die ursprüngliche lateinische Kernbedeutung ‚Art‘ bzw. ‚Weise‘ zugrunde; sie beschreiben Alternativen der Zeichenproduktion bzw. -rezeption. Für Zeichensysteme ist eine solche Alternativbeziehung nicht gegeben. Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme können nur in seltenen Fällen einander komplett ersetzen, können nur in bestimmten, i. d. R. instrumentellen Kommunikaten als austauschbar gelten. Es kann in einer Theorie des polysemiotischen Gebildes, die auch Kunstwerke zum Untersuchungsgegenstand hat, nicht pauschal davon ausgegangen werden, dass es zeichenunabhängige Gedankeninhalte gibt, die man beliebig durch Elemente verschiedener Zeichensysteme bzw. eben in verschiedenen Modi, Modalitäten bzw. Medien ausdrücken könnte. Jäger (2010: 314) bestätigt dies, wenn er schreibt:

Neutrale Inhalte bzw. Informationen, die gleichsam unverseht („originaliter“) zwischen verschiedenen Medien [sc. entspricht ‚semiotischen Systemen‘, M. A.] übertragen werden können, sind nicht denkbar, weil es nur mediale Varianten von Inhalten gibt, für die kein prämediales Original existiert.

In diesem Kontext greift auch die hermeneutische Einsicht, dass z. B. die Sprache nicht allein ein Vehikel zum Austausch von Erkanntem darstellt, sondern dass diese Sprachlichkeit selbst auch das Erkannte konstituiert. Gleiches gilt für den Gebrauch anderer Zeichen. Sicher kann Stöckls Konzept der „funktionalen Isomorphie“ (2004a: 225ff.), d. h. des Rückgriffs von Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme auf gleiche kognitive Strukturen, auf die künstlerische Kommunikation angewendet werden. Jedoch verbietet sich in der ästhetischen Kommunikation, die gerade auch die Beschaffenheit der Signifikanten und Zeichenträger (Klangdimensionen, Schriftzüge etc.) ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, die

3 Ästhetische Polysemiotizität

These einer beliebigen intersemiotischen Austauschbarkeit der Signifikanten (vgl. Richter/Wegner 1977: 225f.). Diese These würde das Phänomen der Polysemiotizität in seiner ganzen Vielfalt und in spezieller Weise die Sinnhaftigkeit polysemiotischer Gestaltung überhaupt infrage stellen, weil dann jeder Sachverhalt mithilfe der Elemente aller Zeichensysteme gleich gut vermittelt werden könnte. Bezüglich dieses dritten Punkts liegt demnach der Verdacht nahe, dass auch die Begriffe ‚Modus‘, ‚Modalität‘ und ‚Medium‘ Teil jener logozentrischen und instrumentalistischen Zeichenauffassung sind, die es im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu umgehen gilt (vgl. 3.4.1). Aus den genannten drei Gründen sollen dementsprechend die z. T. der englischsprachigen Forschung entlehnten Begriffe ‚Modus‘/‚Medium‘, ‚Monomodalität‘, ‚Multimodalität‘/‚Multimedialität‘ und ‚intermodale‘ bzw. ‚intermediale Bezüge‘ nicht synonym zu den nachfolgend verwendeten Termini ‚Zeichensystem‘, ‚Monosemiotizität‘, ‚Polysemiotizität‘ und ‚synsemiotische Bezüge‘ verwendet werden.

Monosemiotizität und Polysemiotizität können also begrifflich unterschieden und dichotom behandelt werden. Einige der Kernfragen der Polysemiotizitätsforschung setzen allerdings an ebendiesem Punkt an: Ist nicht jede Zeichenmenge *per se* polysemiotisch? Gibt es die Monosemiotizität bzw. existiert das monosemiotische Kommunikat überhaupt? Wenn ja: Wann ist eine gegebene Zeichenmenge monosemiotisch, wann polysemiotisch? Auf die Frage, ob sich eine gegebene Zeichenauswahl einer Interpretation als monosemiotisches Gebilde öffnet oder nicht vielmehr immer Teil eines polysemiotischen Komplexes ist, muss auch eine in translatorischer und translationstheoretischer Hinsicht befriedigende Antwort gefunden werden, da sich aus deren Beantwortung Konsequenzen für den Übersetzungs- und Kulturtransferprozess ergeben.

Monosemiotizität läuft nach Stöckl (2006: 23 FN 11) die Gefahr, „eine theoretische Fiktion zu sein, denn auch Sprache allein kommt nie ohne Para- und Nonverbales aus“ (ähnlich auch ders. 2011: 47). Damit greift Stöckl einen Gedanken auf, den Uhlenbeck als „cardinal point“ jeder Kommunikation ansieht: „every single sentence, also seemingly trivial sentence, has to be interpreted by the hearer with the help of extralinguistic data“ (Uhlenbeck 1963: 11). Stellvertretend für die *Multimodality*-Forschung seien Kress/van Leeuwen (1999: 186) angeführt, die diesen Umstand auf die prägnante Formel bringen: „All texts are multimodal“. Auch im translationstheoretischen Kontext wird bestätigt: „No text is, strictly speaking, monomodal“ (Gambier 2006: 6; ähnlich Kaindl 2013: 260). Von einer sprachlichen Äußerung bspw. kann nämlich nicht nur das Gesagte bzw. Gemeinte dem Rezipienten Anhaltspunkte für seine Verhaltensregulation liefern, sondern auch zusätzlich die Zeichenträger selbst, etwa eine niederfrequente Männerstimme, eine weiblich anmutende Handschrift, ein schlechtes Layout, eine ‚unwissenschaftliche‘ Typographie etc. Da Zeichen immer einen materiellen Träger aufweisen und auch stets in einem Kontext verwendet werden, ist die Frage bzw. der Zweifel durchaus berechtigt, ob es rein monosemiotische

Gebilde überhaupt gibt. Die folgenden Ausführungen wollen verdeutlichen, wieso die dichotome Gegenüberstellung von Mono- und Polysemiotizität dennoch sinnvoll ist und dass im praktischen und v. a. theoretischen Umgang mit Artefakten auch die Monosemiotizität ihre empirische Fundierung findet.

Die Schwierigkeit der Kategorisierung einiger Zeichenmengen als monosemiotisch oder polysemiotisch liegt in der Tatsache begründet, dass Zeichenträger immer das Potenzial in sich tragen, als polysemiotisch erachtet zu werden. Anschaulich kann dieses Potenzial anhand der bekannten *signifiant-signifié*-Dichotomie aus Saussures *Cours de linguistique générale* (fortan: *CLG*) beschrieben werden. Das sprachliche Zeichen, wie es Saussure entwirft, resultiert aus der Verbindung von *concept* und *image acoustique*, d. h. von einer Idee und dem ihr sprachspezifisch zugewiesenen „Lautbild“ (Wunderli 2013: 77 FN 3; Albrecht ³2007: 43) bzw. der „Lautvorstellung“ (Albrecht ³2007: 28). Damit ist nicht die Verbindung von einer Idee (Konzept, Vorstellung) und ihrem materiellen, physikalisch beschreibbaren Zeichenträger gemeint. Die Saussureschen Begriffe, so betont bspw. Albrecht (vgl. ebd.: 44), bezeichnen als Elemente der *langue* beide virtuelle bzw. psychische Einheiten. Die Terminologie des *CLG* scheint in diesem Punkt allerdings nicht ganz konsistent zu sein, können doch die Begriffe *image acoustique* (Lautbild) und *signifiant* (Signifikant) nicht durchgehend als Synonyme erachtet werden. Der Terminus *signifiant* wird einerseits ausdrücklich als virtuelle oder psychische Größe aufgefasst und fällt daher mit dem Terminus der *image acoustique* zusammen.⁹⁸ In dieser Leseweise bezeichnet die Konstituente des Sprachzeichens ein zunächst noch nicht materiell konkretisiertes, aber doch existentes, weil konkretisierbares Phänomen. Manchmal aber werden mit ihm auch das aktualisierte, konkrete Redeereignis und damit der materielle Zeichenträger bezeichnet. Das *signifiant* ist dann nicht mehr gleichbedeutend mit *image acoustique*, sondern es ist als Teil bzw. Einheit der „*chaîne parlée*“, „*chaîne phonique*“ (Saussure 1916/2013: 122) oder als „*tranche de sonorité*“ und „*tranche phonique*“ (ebd.: 238) aufzufassen.⁹⁹ Solch ambigie Stellen im *CLG* können, wie Wunderli (2013: 452 EN 111) nachweist, oft auf terminologische

98 Zum Redekreislauf heißt es z. B.: „Il est en effet capital de remarquer que l’image verbale ne se confond pas avec le son lui-même et qu’elle est psychique au même titre que le concept qui lui est associé“ (Saussure 1916/2013: 78). Vgl. auch ebd.: 82: „les deux parties du signe sont également psychiques“ und ebd.: 166: „les termes impliqués dans le signe linguistique sont tous deux psychiques et sont unis dans notre cerveau par le lien de l’association. Insistons sur ce point“. Vgl. auch ebd.: 68, 70, 74, 86, 110, 170, 254, 290.

99 Im Rahmen der Ausführungen zur Schrift heißt es: „l’objet linguistique n’est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé; ce dernier constitue à lui seul cet objet“ (vgl. Saussure 1916/2013: 96). Ist hier also doch der materielle (nämlich gesprochene) Zeichenträger als Gegenstand der Linguistik aufzufassen? Weiterhin heißt es zur Arbitrarität der *signifié-signifiant*-Verknüpfung: „Ainsi l’idée de ‘sœur’ n’est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons *s-ø-r* qui lui sert de signifiant“ (ebd.: 170). Im Kontext der Linearität der Redekette wird angeführt: „Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu’il emprunte au temps [...]“ (ebd. 174).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Inkonsistenzen im durch Bally und Sechehaye rekonstruierten Text zurückgeführt werden: „Der Ausdruck *materielles Zeichen* (*signe matériel*) stammt nicht von Saussure, sondern von den Herausgebern; er paßt nicht zu Saussures terminologischen Vorgaben“.¹⁰⁰ Die vorliegende Arbeit unterscheidet in Übereinstimmung mit dieser Beobachtung konsequent zwischen dem *signifiant* für das virtuelle Lautbild und dem *Zeichenträger* für das sinnlich wahrnehmbare Phänomen.¹⁰¹ *Signifiant* und *signifié* (dt. ‚Signifikant‘ und ‚Signifikat‘) sind vollständig im o. e. strukturtheoretischen Ansatz zu verorten (s. Abschn. 3.2.2.1), während Aussagen zum materiellen Zeichenträger bereits von einer Medientheorie mitberücksichtigt werden (s. 3.2.2.2). ‚Signifikant‘ und ‚Signifikat‘ können allgemein auch zur Beschreibung nichtsprachlicher Zeichen gebraucht werden (vgl. Jakobson 1968/ 1971: 699; Albrecht ³2007: 45), da sie in der Lage sind, ihre Sprachspezifik komplett aufzugeben. Selbiges gilt für den Begriff ‚Zeichenträger‘.

Um nun die Frage zu beantworten, ob Polysemiotizität bereits im einzelnen Zeichen angelegt ist, kann auf weitere aus der Linguistik bekannte Phänomene Bezug genommen werden: die Polysemie, die Synonymie und die Homonymie, die ihrerseits als Homophonie oder Homographie auftreten kann.

Polysemie:



Synonymie:



Homographie / Homophonie:

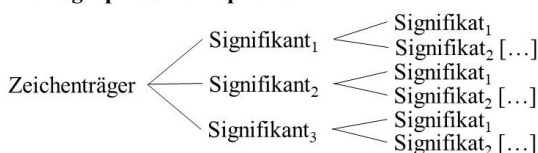


Abb. 2: Polysemie, Synonymie und Homonymie

100 An anderer Stelle im *CLG* findet sich für den gesprochenen und damit materiell aktualisierten Zeichenträger auch die Bezeichnung „*signe vocal*“ (Saussure 1916/2013: 80).

101 Zurückzuführen ist diese Dreiteilung des Zeichens u. a. auf das Dreiwortschema des Thomas von Aquin, der in den *Quaestiones de Veritate* (*qu. IV „de verbo“*) „*verbum cordis*“, „*verbum interior*“ und „*verbum exterior*“ (entspricht hier weitgehend Signifikat, Signifikant und Zeichenträger) unterscheidet (zit. nach Stolze 2003: 97).

3.3 Polysemiotizität – Eine Begriffsbestimmung

Polysemie und Synonymie bezeichnen Varianten der Signifikant-Signifikat-Verknüpfung. Im ersten Fall handelt es sich um einen Signifikanten und mehrere miteinander verwandte Signifikate, im zweiten Fall um ein Signifikat und mehrere zuordnungsfähige Signifikanten. In beiden Fällen jedoch steht der materielle Zeichenträger in einer 1:1-Relation zum Signifikanten und wird deswegen in linguistischen Studien strukturalistischer Prägung oft ausgeklammert. Kompliziertere Fälle stellen die Homophonie und Homographie dar, da sich hier der Fokus explizit auf den Zeichenträger verschiebt. Bei diesen beiden Phänomenen, die unter den Oberbegriff der Homonymie fallen, werden Zeichenträger als gleichlautend bzw. gleich geschrieben perzipiert, ihm können aber mehrere Signifikanten und infolgedessen auch mehrere Signifikate zugeordnet sein (vgl. Abb. 2).

Nun handelt es sich bei der Homophonie bzw. Homographie um einen Zeichenträger und mehrere *verbale* Signifikanten (und Signifikate); aus einer semiotischen Perspektive ließe sich noch von einem monosemiotischen Phänomen sprechen. Polysemiotizität dagegen umfasst jene Fälle, in denen ein Zeichenträger bzw. eine homogene Zeichenträgermenge z. B. nicht nur auf eine oder mehrere *verbale*, sondern gleichzeitig auch noch auf eine oder mehrere *nonverbale* Signifikant-Signifikat-Verknüpfung(en) schließen lässt. Ein gesungenes Wort lässt beim selben materiellen Substrat nicht nur Rückschlüsse auf die Wortphonologie und -semantik zu, sondern auch auf musikalische Zeichen; ein maschinell erzeugtes oder handgeschriebenes, gelettertes oder kalligraphiertes Wort erlaubt auch Rückschlüsse auf piktoriale Zeichen. Das sind nur einige unter vielen Beispielen. Auch müssen nicht zwangsläufig immer sprachliche Signifikanten mit hineinspielen, um einen polysemiotischen Komplex zu konstituieren. Eine instrumentale Tonfolge braucht dem Musikliebhaber nicht nur ein musikalisches Zeichen zu sein, sondern kann ihm Rückschlüsse über die Beschaffenheit und Schwierigkeit der motorischen Bewegung erlauben, welche die Hervorbringung dieser Tonfolge ermöglicht hat.¹⁰² Am kommunikativen Ereignis können für einen Rezipienten somit unterschiedliche Zeichenstrukturen relevant werden. Tun sie dies gleichzeitig und bedingen sich gegenseitig in ihrer Semantik, spricht man von einem polysemiotischen Zeichen bzw. einer polysemiotischen Zeichenkombination. Auf dieser Grundlage kann eine affirmative Antwort auf die Frage gegeben werden, ob es Zeichenträger gibt, die bereits *per se* das Potenzial in sich tragen, als polysemiotische interpretiert werden zu können.

Der Ausgangspunkt der eingangs erwähnten Studien auf dem Gebiet der Polysemiotizität ist allerdings, dass es keine monosemiotischen Kommunikate

102 Freilich würde ein solches Beispiel keinen Zuspruch bei den Semiotikern finden, welche – um mit Peirce zu reden – nur ikonische und symbolische Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen (manchmal auch nur die letztgenannten) als bedeutungsträchtige Zeichen gelten lassen (z. B. Antos 2009: 408, *passim*). Denn der Schluss von der akustischen Beschaffenheit der Tonfolge auf die sie produzierende Bewegung ist als Index aufzufassen, als eine Art des Schließens also, der manche Semiotiker die Zeichenhaftigkeit absprechen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

gibt und dass es sich bei der Polysemiotizität nicht um ein Potenzial handelt, sondern um ein ontologisches Merkmal *aller* Kommunikation. Dem ist prinzipiell zuzustimmen, denn bei der Aufnahme von Zeichen interpretiert ja schließlich jeder Rezipient stets (bewusst oder unbewusst) auch die Formseite bzw. die Medialität der Kommunikation sowie den situativen Kontext, in den das Kommunikat eingebettet ist. An dieser Stelle kann man allerdings auf das dynamische und rezipientenorientierte Zeichenverständnis, wie es im vorhergehenden Kapitel beschrieben worden ist, zurückkommen. Semioseprozesse sind hermeneutische Prozesse und als solche an konkrete Rezeptionsbedingungen gebunden. Es gibt Rezeptionssituationen, in denen ein bestimmtes Zeichen bzw. eine bestimmte Zeichenmenge *als* monosemiotisch interpretiert wird, um ein bestimmtes Erkenntnisinteresse befriedigen zu können. Dies geschieht etwa, wenn man eine rein strukturtheoretische Perspektive auf ein Kommunikat einnimmt (s. Abschn. 3.2.2.1). Eine solche Herangehensweise mag aus ontologischer Sicht als eine operative Verkürzung gelten, doch *realiter* arbeitet ein Großteil der bisherigen Forschung mit Bildern, Texten und Musikstücken höchst produktiv und erkenntnisfördernd gemäß der vorgestellten Monosemiotizitätsprämisse. Manchmal interessiert nämlich genau das, was gelegentlich pejorativ als die „Beschränktheit einer einzelnen semiotischen Ressource“ (Stöckl 2011: 47) bezeichnet wird.¹⁰³

Die Aussage, jedes Kommunikat sei polysemiotisch, mag zur Phänomenologie der Kommunikation gehören, nicht aber zu einer phänomenologischen Beschreibung der möglichen Rezeptionsweisen eines Kommunikats. Ein beliebiger Rezipient kann bspw. den Inhalt eines Textes, ein Graphologe die Form desselben interpretieren (vgl. Bühler 1934/1982: 32). Zum polysemiotischen Gebilde wird der Text erst dann, wenn die sprachlich und typographisch übermittelten Informationen in einem einheitlichen Interpretationszusammenhang einander nicht indifferent bleiben, sondern als aufeinander bezogen und sich gegenseitig beeinflussend interpretiert werden. Ergebnis ist dann ein tieferes Verständnis des Kommunikats, das über das interessen geleitete Verständnis der unterschiedlich an den Gegenstand herantretenden Interpreten hinausgeht. Denn Charakteristisch für das polysemiotische Gebilde sind nämlich neben der Zuordnung der werkkonstituierenden Zeichen zu unterschiedlichen Zeichensystemen die zwischen denselben bestehenden Beziehungen, die im Folgenden als *synsemiotische Relationen* (vgl. Kap. 3.5) bezeichnet und weiter ausdifferenziert werden. Es wäre also verkehrt, die Polysemiotizität der Kommunikation als hermeneutische Konstante anzusehen und damit die bisherigen Forschungsergebnisse rein musik-, literatur- und sprachwissenschaftlicher Prägung als einzeldisziplinären Solipsismus abzuwerten. Denn auf diese kann die moderne Polysemiotizitätsforschung in Wahrheit überhaupt erst aufbauen. Es sind also nicht Zeichenkonfigurationen

103 Schmitz (2011: 34) spricht in diesem Sinne von „reinen Sprach- bzw. Bildghetto[s]“, Rajewsky (2002: 4) von der „Abschottung der einzelnen Forschungsstränge, die selten miteinander in Dialog treten“.

per se monosemiotisch¹⁰⁴ oder polysemiotisch, sondern diese werden in Abhängigkeit von der Rezeption als mono- oder polysemiotische beschrieben. Die Antwort auf die Frage, ob bestimmte Kommunikate in der Theorie als monosemiotische oder vielmehr als polysemiotische aufzufassen ist, liefert nicht das Kommunikat selbst, sondern – wie auch Saussure (1916/2013: 70) nahelegt – das Erkenntnisinteresse des Rezipienten: „Bien loin que l’objet précède le point de vue, on dirait que c’est le point de vue qui crée l’objet, et d’ailleurs rien ne me dit d’avance que l’une de ces manières de considérer le fait en question soit antérieure ou supérieure aux autres.“

In bestimmten Rezeptionssituationen rückt gemäß der bereits von K. Bühler (1934/1982: 42) beobachteten „abstraktiven Relevanz“ eine monosemiotische Zeichenmenge in den Fokus des Bedeutungen selegierenden Rezipienten. Folglich gibt es Zeichenkonfigurationen, die in bestimmten Fällen bevorzugt als monosemiotische rezipiert werden, obwohl sie in anderen Kontexten als polysemiotische beschreibbar sind. Monosemiotische Kommunikate werden hier also definiert als Kommunikate, die in strukturtheoretischer Hinsicht nur von Elementen eines Zeichensystems Gebrauch machen, deren Materialität und Kontextgebundenheit in Bezug auf den jeweiligen Rezeptionsakt transparent bleiben und damit keine Auswirkungen haben. Print- und Online-Publikation von schriftsprachlichen Fachtexten z. B. haben bezüglich ihrer Materialität bzw. Medialität beide ihre Vor- und Nachteile, im Hinblick auf ihren Inhalt sind sie als gleichwertig und austauschbar zu erachten; ihre Materialität ist in der Mehrheit der Rezeptionssituationen wohl nicht von Belang. Auch bei einem Trivialroman, der am Strand entweder in Buchform oder auf dem Tablet gelesen wird, affiziert das Medium nicht die semanto-pragmatische Dimension des gelesenen Textes.

Konsequent auf Texte angewandt bedeutet dies: Sicher kann nonverbalen Merkmalen von Texten wie dem Layout, der Typographie etc. eine Zeichenfunktion zukommen; doch nicht in jeder Textinterpretation, nicht bei jedem Textgebrauch fallen diese Größen zwangsläufig ins Gewicht. Vor der Folie der ontologisch stets gegebenen Polysemiotizität aller Kommunikate müsste sonst eine rein inhaltliche Textanalyse dann als unvollständige bzw. unterbrochene Rezeption beschrieben werden, wenn z. B. die Formatierung unberücksichtigt bleibt. Für die Fragen, die z. B. ein Literaturwissenschaftler an den Text heranzutragen

104 Eine solche Ansicht vertritt noch K. Bühler (1934/1982: 161f.), der die rezipientenseitig verlichene „Relevanz“ allerdings schon erkannt hat: „Richtig besehen hat jedes im konkreten Fall erzeugte und als Sprachzeichen verwertete Sinnending [...] seinen wohldefinierten Platz im physischen Raum und damit eine dingliche Umgebung. Selbst die gedruckten Symbole der papiernen Sprache, die wir in Bibliotheken anhäufen, stehen als sinnlich wahrnehmbare Dinge irgendwo und irgendwie auf der weißen Papierfläche und sind dort dingfest verhaftet. Es kommt im Zuge unserer Analyse darauf an, ob diese Verhaftung als solche relevant wird für den Beruf der Zeichendinge oder irrelevant bleibt. Das Papier der Bücher ist nichts als ein (freilich unentbehrlicher) Träger, der sich indifferent verhält und, wie man sprichwörtlich weiß, genauso willig und geduldig ist, alles zu tragen, wie die Druckerschwärze willig ist, alle Formen sichtbar zu machen.“

3 Ästhetische Polysemiotizität

gewohnt ist, bringt die Berücksichtigung des Textes als polysemiotisches Ganzes nicht immer einen hermeneutischen Mehrwert. Auf der Grundlage genügenden statistischen Materials ließe sich die Beobachtung anstellen, dass bestimmte Kollektive disponiert sind, bestimmte Artefakte vorzugsweise als monosemiotisch zu rezipieren. Wenn also neben den genannten Autoren auch Kress/van Leeuwen (2001: 28) betonen, dass sämtliche Aspekte der Materialität einer Zeichenauswahl zu ihrer Bedeutung beitragen, so ist aus einem rezeptionszentrierten Blickwinkel zu ergänzen, dass sie das immer nur in dem Maße tun, in dem sie in einer konkreten Rezeptionssituation als signifikant erachtet werden. Geht es einem theoretischen Modell hingegen nicht allein um die Beschreibung konkreter Semioseprozesse, sondern um die Offenlegung des gesamten Bedeutungspotenzials eines Zeichenkomplexes, dann ist Monosemiotizität wohl in der Tat selten anzutreffen, und dann kann auch den Einwänden von Stöckl und Gambier, dass es Monosemiotizität *sensu stricto* nicht gibt, beigeppflichtet werden.¹⁰⁵

Semiotischen Untersuchungen kann es aber nicht um die endgültige Prädikatszuweisung gehen. Vielmehr ist es ihre Aufgabe, der Singularität bzw. Pluralität der als relevant erachteten Zeichen nachzugehen, die einmal einem, einmal mehreren Zeichensystemen zugeordnet werden können. Es ergeben sich dann drei Möglichkeiten, die in einer Phänomenologie der Semioseprozesse zu berücksichtigen wären: Der Rezipient interpretiert eine Zeichenmenge als monosemiotisch; der Interpret ist sich der Polysemiotizität einer Zeichenmenge bewusst, ihn interessiert aber nur die monosemiotisch beschreibbare Zeichenkonfiguration; der Interpret beschreibt eine Zeichenauswahl in ihrer faktischen oder potenziellen Polysemiotizität. Es gibt also unterschiedliche Dispositionen, die der Rezipient im Augenblick der Semiose einnimmt, um seinem Interpretationsinteresse nachzukommen, und diese schließen die Erfahrung von Monosemiotizität wie von Polysemiotizität gleichermaßen ein. Klassifikationen von bestimmten Zeichenmengen als mono- oder polysemiotisch sind bei bestimmten Zeichenkonfigurationen daher nicht allgemein gültig.

Dies alles führt zu zwei Qualitäten bzw. Typen der Polysemiotizität. Es gibt die allgemeine, ubiquitäre Polysemiotizität, auf die semiotische Untersuchungen Bezug nehmen, die sich selbst nicht auf eine strukturtheoretische Perspektive beschränken möchten und medien- sowie ereignistheoretische Größen in der Analyse mit einbeziehen. Jedes Kommunikat muss hier als polysemiotisch gewertet werden, da das Medium und die Kommunikationssituation (mit all ihren Eventualitäten und den in der gleichen Kommunikationssituation darüber hinaus zusätzlich Anwendung findenden Kommunikaten) selbst Bedeutungen tragen und die Bedeutungen des Kommunikats ergänzen, verändern oder sogar ins Gegenteil verkehren können. Andererseits gibt es aber auch Kommunikate wie Opern,

105 Konsequenterweise gibt es dann aber auch keine ‚Signale‘, die in der Semiotik gemeinhin als die Verknüpfung eines Signifikanten mit genau *einem* Signifikat definiert werden.

3.4 Hermeneutische Polysemiotizitätsforschung

Comics und Filme, die auf einer rein strukturtheoretischen Ebene als polysemiotische Komplexe beschreibbar sind, also auch nachdem von einer Rezeptionssituation sowie von der Materialität des Kommunikats abstrahiert wird (vgl. 3.2.2.1). Auf solche Kommunikate wird sich bezogen, wenn im Folgenden von Polysemiotizität die Rede ist. Monosemiotizität ist folglich ebenso nur in einem rein strukturtheoretischen Forschungsansatz zu beobachten.

Im Umgang mit bestimmten Zeichenkomplexen scheint dem Strukturtheoretiker die Grenze zwischen Mono- und Polysemiotizität leicht zu ziehen zu sein. Für bestimmte Komplexe ist eine solche Einstufung verhältnismäßig einfach: Opern, Lieder, Filme, musikalisch begleitete Choreographien und Tänze, Comics sowie Werbespots bestehen i. d. R. aus Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme und sind daher polysemiotisch. Die Liste ist natürlich beliebig erweiterbar. Spillner (1980: 74) z. B. führt weiter an: „Photoroman, Bilderbuch, Bild+Legende, Verkehrszeichen+verbaler Zusatz, Werbeanzeige, Wahlplakat, illustrierte Gebrauchsanweisung etc.“. Andere Kommunikate dagegen entziehen sich einer solch eindeutigen Zuordnung. Ist bspw. ein Gedicht, das ja bekanntlich durch eine rege Verwendung klanglicher („musikalischer“; vgl. Stolze 2003: 261) Gestaltungsmittel wie Alliterationen, Reime, Rhythmen etc. charakterisiert ist, als mono- oder als polysemiotisch einzustufen? Bedient sich eine kalligraphisch gestaltete Urkunde nur der Signifikanten sprachlicher oder nicht auch bildlicher bzw. typographischer Elemente? Es ist gerade für künstlerische Kommunikate charakteristisch, dass die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht nur auf die Signifikatstruktur bzw. das „Ausgesagte“ gelenkt wird, sondern auch auf die Beschaffenheit und Konfiguration der Signifikanten.

3.4 Umriss einer hermeneutischen Polysemiotizitätsforschung

Im vorherigen Abschnitt ist ein semiotisches Raster vorgestellt worden, das dazu befähigt, die Ebenen zu beschreiben, auf welchen von Polysemiotizität die Rede sein kann. Im Folgenden wird es nun darum gehen, die synergetische Beziehung zweier philosophischer Disziplinen darzulegen, die in der heutigen Forschungslandschaft von unterschiedlichen Wissenschaften für die eigenen Belange herangezogen werden und die sich auch als die tragenden Säulen einer Polysemiotizitätsforschung erweisen: Das sind zum einen die Semiotik (als die Lehre von allem Zeichenhaften) und zum anderen die Hermeneutik (als die Lehre vom Verstehen). Die strenge Interdependenz zwischen den Kernannahmen dieser beiden Disziplinen ließe sich in der lapidaren Feststellung zusammenfassen, dass es sich beim Verstehen i. d. R. um den Nachvollzug von Zeichen handelt und dass Zeichen als solche unwirksam sind, wenn sie nicht von einem Rezipienten verstanden werden. Man könnte diese Feststellung dementsprechend auf folgende Gleichung bringen: Semioseprozesse sind hermeneutische Prozesse und – nach dem

3 Ästhetische Polysemiotizität

mathematischen Äquivalenzgesetz – *vice versa*. Der folgende Abschnitt versteht sich als ein Beitrag zur Bestätigung dieser Gleichung. Im Fokus stehen dabei die Produktion und Rezeption polysemiotischer Komplexe.

In der Polysemiotizitätsforschung ist die Notwendigkeit eines hermeneutischen Ansatzes bereits erkannt worden. Man könnte mit Stöckl von einer „Hermeneutik kultureller Artefakte“ (2010a: VII) bzw. einer „gesamtsemiotischen Hermeneutik“ (2010b: 7) reden. Verstanden werden nämlich nicht nur verbale, sondern auch nonverbale und kombinierte Zeichenkonfigurationen. Jede homo- oder heterogene Zeichenkonfiguration bedarf dabei im Grunde ihrer eigenen „Spezialhermeneutik“ (vgl. Holly 2007: 387). So fordert z. B. Holly eine „audiovisuelle Hermeneutik“ (ebd.) ein; Schmitz (2003a: 256) und Felder (2007: 357) sprechen in einem ähnlichen Kontext von der Notwendigkeit einer „Text-Bild-Hermeneutik“. In analoger Weise könnte auch durch die vorliegende Arbeit zwar eine Text-(Bewegt-)Bild-Musik-Hermeneutik eingefordert werden. Um jedoch das jeweilige durchgekoppelte Kompositum nicht mit jeder beteiligten Zeichenart wachsen zu sehen, ist im Folgenden in allgemeiner wie umfassender Weise von einer hermeneutisch fundierten Polysemiotizitätsforschung die Rede. Obwohl der philologische Umgang mit Texten als Paradebeispiel hermeneutischen Vorgehens gelten kann, lassen sich die allgemeinen Beobachtungen zur Kunst des Verstehens auch auf das polysemiotische Gebilde ausweiten. Die Berücksichtigung hermeneutischer Leitgedanken in der Polysemiotizitätsforschung macht die Überprüfung einiger Prämissen erforderlich, die in der Sprachwissenschaft sowie in instrumentalistischen Semiotiken manchmal unkritisch vorausgesetzt werden, sich aber für das ästhetische polysemiotische Kommunikat als verkürzend erweisen (s. Abschn. 3.4.1). Im Anschluss daran werden die Produktion und Rezeption polysemiotischer Gebilde unter dem hermeneutisch zentralen Aspekt des Dialogischen beleuchtet (s. Abschn. 3.4.2).

3.4.1 Prämissen zur Erforschung ästhetischer Polysemiotizität

In einer Semiotik, die sich dem Umgang mit Zeichen in ästhetischen (hier polysemiotischen) Kommunikationsprozessen widmet, können sich einige der für die instrumentelle Kommunikation Gültigkeit beanspruchenden Annahmen nur eingeschränkt als adäquat erweisen. Es sollen im Folgenden drei Prämissen einer Überprüfung hinsichtlich ihrer Eignung für die Beschreibung der ästhetischen Kommunikation unterzogen werden. Es handelt sich im Einzelnen um drei bei der Analyse von Alltagskommunikation gängige Ausgangspunkte, nämlich die Sprachzentriertheit (Prämisse 1), die Systemzentriertheit (Prämisse 2) und die Senderzentriertheit (Prämisse 3). Während sich die Hinterfragung der ersten Prämisse aus allgemeinen semiotisch-kontrastiven Erwägungen ergibt, fußt die Diskussion der anderen beiden Prämissen auf hermeneutischen Überlegungen.

Prämisse 1 – Zur Sprachzentriertheit. Oft begegnen einem im Laien- wie im Fachdiskurs Aussagen, die nicht-sprachliche Zeichenrepertoires anhand von Sprachmetaphern charakterisieren. Die bildenden Künste, der Tanz, die Musik etc. werden als Sprache, stellenweise als die „Muttersprache“ des Menschen (vgl. etwa Weickmann 2012), bezeichnet und Darbietungen in diesen Bereichen mit der „Erzählung einer Geschichte“ o. Ä. gleichgesetzt. Wie jede Metapher kann auch diese je nach Kontext Gefahren wie Potenziale bergen, „Kosten und Nutzen“ (Keller 1995: 219) implizieren. Ein potenzieller Gewinn der Sprachmetapher liegt in der zumeist intuitiven Erkenntnis der Verwender, dass nonverbale künstlerische Darbietungen nicht nur autoreferentiell sind, sondern etwas ‚mitteilen‘ können, was eben nicht nur Farbe auf Leinwand, Schallwellen oder der Gravitation trotzende Bewegung ist. Die Verwendung der Sprachmetapher findet man im Laiendiskurs gerade dort, wo man sich der Zeichenhaftigkeit bestimmter nichtsprachlicher Elemente intuitiv bewusst wird (vgl. in Bezug auf die Musik z. B. Karbusicky 1993: 98).

Dass sich die Linguistik mit polysemiotischen Gebilden auseinandersetzen ‚muss‘ (vgl. Holly 2010: 360), bedeutet umgekehrt nicht, dass die sich aus einer unbefangeneren Perspektive ebenfalls mit diesen Komplexen befassende Semiotik auf das Beschreibungsinstrumentarium der Linguistik eingeschränkt ist. In Übereinstimmung mit dieser Feststellung spricht Eco bereits um 1970 in seiner vielbeachteten *Einführung in die Semiotik*¹⁰⁶ die Gefahr bei der Übernahme linguistischer Modelle in der allgemeinen Zeichenlehre mit klaren Worten an: „Aber das Erste, was man in einer semiotischen Untersuchung präsent haben muß, ist die Bemerkung, daß nicht alle Kommunikationserscheinungen mit den Kategorien der Linguistik erklärt werden können“ (Eco 1972: 197; vgl. ebd.: 17 FN 1). Einige Semiotiker fassen diese Forderung nach der Abwendung von Methoden linguistischer Prägung in radikalere Worte, wenn sie wie Morris (1946/1973: 291) den Linguozentrismus einiger Zeichentheorien als „einen großen Fehler“ bezeichnen, „den die Semiotik jetzt korrigieren muss“, oder wenn sie wie Kristeva die Semiotik über die „Leiche der Linguistik“ (1971: 45) gehen lassen. Auch die semiotische Ästhetik muss sich, so ein Postulat Mukařovskýs (1942/1989: 73), von der „tödlichen Umarmung“ der Linguistik lösen.¹⁰⁷ Aus heutiger Sicht sind solche Appelle als allzu radikal zu werten, und so findet sich in etlichen Untersuchungen der letzten beiden Jahrzehnte immer wieder das gemäßigte Postulat, linguistische Begriffe semiotisch umzudeuten und dementsprechend zu ergänzen. Dies passiert z. B. in Bezug auf die Begriffe des Stils (Fix 1996: 113),

106 Diese Übersetzung des italienischen Originals *La struttura assente* (1968) ist 1972 mit etlichen autorisierten Veränderungen von J. Trabant herausgegeben worden.

107 Weitere Theoretiker, die den Logozentrismus der Semiotik zumindest beobachtet haben und in einem weiteren Schritt als Gefahr ansehen, sind Reinecke (1977: 245) und Gerlach (1977: 263). Stellenweise findet sich die Metapher des „linguistischen Imperialismus“ (Mitchell 1986: 56ff.; Schmitz 2011: 23).

3 Ästhetische Polysemiotizität

des Texts (Eckkrammer/Held 2006; vgl. Abschn. 4.1.1) und der Linearität (vgl. Abschn. 3.5.3). Eine Gefahr der Sprachmetapher besteht aber, um neuere und weniger wertende Überlegungen anzuführen, auch darin, dass es i. d. R. nicht bei der Übernahme eines einzelnen, punktuellen Erklärungsmusters aus dem Bildspenderbereich der Sprache bleibt. Vielmehr kommt es bei der Beschreibung von Nonverbalia immer mehr zu einer „Parallelisierung von [sc. Bild-]Spender- und [sc. Bild-]Empfängerbereich“ (Ehlich 2005/2007: 613), d. h. in diesem Fall zu einer Ineinsetzung von linguistischem und nichtlinguistischem Untersuchungsgegenstand, die wie bei jedem metaphorischen *mapping* nicht exhaustiv und damit nicht uneingeschränkt zulässig ist (vgl. ebd.: 613f.).

Eine solche Parallelisierung resultiert nicht zuletzt aus der Vorstellung, die Sprache sei anderen Kommunikationsformen übergeordnet und die Linguistik könne alle Mittel zur Erforschung von Nichtsprachlichem zur Verfügung stellen. Bereits der Urvater des modernen sprachsemiotischen Denkens gesteht der Sprache in seinen bereits zitierten Vorlesungen zu: „La langue“, so schreibt Saussure (1916/2013: 82), „est un système de signes [...]. Elle est [...] le plus important de ces systèmes“. In einer Anfang des 20. Jahrhunderts noch zu entwickelnden allgemeinen Lehre von den unterschiedlichen Zeichensystemen, die Saussure *sémiologie* nennt, ist die Sprache das wichtigste, komplexeste und verbreitetste (vgl. ebd.: 170) aller Zeichensysteme, und kraft dieser Qualitäten ist die Linguistik berechtigt, „patron général“ (ebd.: 172) der gesamten semiologischen Forschung zu werden. Die Stellung der Sprache als das komplexeste aller Kommunikationssysteme rechtfertigt bei Saussure also die Ausrichtung von Terminologie und Methodik der allgemeinen Semiotik auf die Mechanismen des verbalen Systems. Seit Saussure hält sich die Priorisierung der Sprache als Usus in der instrumentalistisch orientierten Zeichen- und Kommunikationsforschung. Obgleich mehrere Theoretiker¹⁰⁸ hier genannt werden könnten, sei hier stellvertretend Lieb zitiert, der diese Position besonders vehement vertritt:

Wir dürfen davon ausgehen, daß die natürlichen menschlichen Sprachen nach Struktur und Verwendung die komplexesten Gegenstände sind, die im Objektbereich der Semiotik auftreten. Jeder allgemein-semiotische Begriff von Zeichen und Zeichensystemen muß sich an diesen Gegenständen bewähren. Jeder derartige Begriff ist daher an diesen Gegenständen zu entwickeln: Andernfalls läuft man Gefahr, die wichtigsten Objekte der Semiotik, wie Morris, zu verfehlen. Der desolate Zustand der Allgemeinen Semiotik ist sicher mit hervorgerufen durch die hartnäckigen Versuche, die Begriffe des Zeichens und Zeichensystems an den einfachsten statt den komplexesten Gegenständen der Semiotik zu entwickeln. Dies führt nicht nur zu einer Sinnentleerung der Zentralbegriffe, mit der die Ausweitung des Gegenstandsreichs teuer – zu teuer – erkaufte wird; es führt auch zu einer Deutung der Zentralbegriffe, mit der die wichtigsten Gegenstände der Semiotik, eben die natürlichen Sprachen, ausgeschlossen werden. (Lieb 1977: 157)

108 Aus verschiedenen Forschungsbereichen seien angeführt: Trabant (1996: 23), Merten (1999: 144), Hansen (⁴2011: 53), Nöth (²2000: 73) und Bateman (2008: 14).

Auch Trabant pflichtet den genannten Punkten bei und empfiehlt Semiotikern, das sprachliche Zeichen solle „immer die zentrale Stelle in einer Zeichentheorie“ (1996: 23) einnehmen. Er stellt fest, dass die Linguistik „das am besten ausgearbeitete Teilstück des gesamten semiotischen Programms“ (ebd. 37) darstellt und aus diesem Grund der Erforschung auch nichtsprachlicher Zeichensysteme als Ausgangspunkt und Kontrollinstanz dienen kann. Die Gefahr bei einem solchen Vorgehen sieht er in Übereinstimmung mit seiner oben bereits angesprochenen Skepsis gegenüber einer pansemiotischen Sichtweise allerdings nicht wie Morris und Eco darin, dass linguistische Erklärungsmodelle den unterschiedlichsten Zeichenarten eventuell nicht gerecht werden können, sondern im Gegenteil darin, dass *das* voreilig als Zeichen verkauft würde, was mit linguistischen Mitteln beschreibbar ist (vgl. ebd.: 38).

In Bezug auf die Alltagskommunikation kann Sprachsemiotikern in dem Punkt zugestimmt werden, dass der Sprache der Stellenwert des wichtigsten (im Sinne von ‚verbreitetsten‘, ‚alltäglichsten‘) aller Zeichensysteme zuzugestehen ist und dass sie kraft dieser Merkmale auch Modellcharakter besitzt (vgl. Fix 1996: 117f.). Die Sprachmitteilung als prototypische Übermittlungsweise von Botschaften anzusehen liegt nahe. Dies ist auch der Grund, wieso die in der Kommunikationsforschung weithin akzeptierte, aus dem Blickwinkel der allgemeinen Semiotik allerdings verkürzend wirkende logozentrische Zeichenauffassung durchaus legitim ist, die eine Unterscheidung von *verbalen*, *paraverbalen*¹⁰⁹ und *nonverbalen Zeichen* vorschlägt (vgl. Posner 1986: 270f.). Die Auffassung allerdings, nach der die Sprache nicht nur das alltäglichste, sondern auch das komplexeste aller Zeichensysteme ist, liefert aufgrund des normativen Beigeschmacks dieses zumeist wenig begründeten Allgemeinplatzes schon mehr Grund zur Skepsis. Inwiefern das Sprachsystem nämlich eine komplexere Struktur aufweist als das piktoriale oder das musikalische System, muss anhand fundierter Einzelanalysen, die das jeweilige *tertium comparationis* eindeutig festlegen, dargestellt werden. Die Sprache, als Organon gebraucht, mag vielleicht in Bezug auf die Durchgängigkeit ihrer semantischen Schicht und ihrer Eignung zur Klassifikation sämtlicher außersemiotischer Gegenstände und Sachverhalte komplexer sein als die Musik. Auf der Ebene möglicher Zeichenverknüpfung im Sinne der Saussureschen *articulation* (1916/2013: 74) muss aber bspw. dem musikalischen System größere Komplexität zugestanden werden. Auch für diese letzte Ansicht lassen sich Autoritäten wie der Sprach- und Literaturtheoretiker Genette (1982/1993: 517) anführen.

Die ständige Bereicherung der Semiotik durch die Linguistik ist eine wissenschaftsgeschichtlich überprüfbare Tatsache. Dennoch bedeutet dies – wie auch Posner (1977a: 7f.) unterstreicht – nicht, dass die strukturalistische Vergangenheit der Linguistik sich unverändert auch auf die Beschreibung nonverbaler

109 Auf den Begriff des ‚Paraverbalen‘ wird im Kap. 3.6 noch einmal zurückgekommen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Kommunikation auswirken muss, die mit der gleichen Berechtigung Gegenstand einer allgemeinen Semiotik darstellt. Eine kontrastive Semiotik muss sich von einer rein linguistischen Semiotik, „Semiologie“ (Saussure),¹¹⁰ „Semio-Linguistik“ (Stöckl 2004b: 12) oder einfach nur ‚Linguistik‘ unterscheiden. In diesem Sinne äußert sich auch Jakobson, der diesem Postulat allerdings hinzufügt, das linguistische Paradigma solle bei einer semiotischen Analyse nonverbaler Kommunikation dennoch immer im Bewusstsein bleiben (vgl. Jakobson 1968/1971: 698). Wenn also im Folgenden durch die Berücksichtigung der Arbeiten von Saussure, Austin, Searle, Grice, de Beaugrande/Dressler etc. der Linguistik eine „Schlüsselposition“ (Eco 1972: 40) bzw. die Stellung einer semiotischen Leitwissenschaft zugestanden wird, dann nicht, weil man die „Nutzbarmachung linguistischer Konzepte, Modelle und Methoden“ (Klemm/Stöckl 2011: 9) bei der Beschreibung sämtlicher Zeichensysteme als strenge normative Richtlinie verbindlich festsetzen könnte. Stattdessen sollen in der vorliegenden Arbeit die Einsichten der Linguistik als operable Arbeitsgrundlage herangezogen werden, der eine erste Eignung zur Beschreibung von Nonverbalia zwar wohlwollend unterstellt wird, die aber für Korrekturen jeglicher Art stets empfänglich bleibt. Hierin kann man wiederum Jakobson zustimmen, der konstatiert: „the elaborate and fruitful linguistic model cannot be mechanically applied and is effectual only insofar as it does not violate the autonomous properties of any given domain“ (1968/1971: 699). Die Musik etwa ist durch eine linguistisch geprägte Analyse-methode nicht erschöpfend beschrieben (vgl. Knepler 1993: 206). Aus ebendiesem Grund postuliert auch Goodman in seinem berühmt gewordenen Buch *Languages of Art*, dass linguistische Modelle im Hinblick auf andere semiotische Ressourcen stets durch andere Methoden zu ergänzen sind (vgl. 1968/1973: 9).

Aus ebendiesem Grund sieht es die vorliegende Arbeit nicht vor, dass die Differenzen zwischen den semiotischen Systemen sanktioniert oder ihretwegen die Zeichenhaftigkeit nichtsprachlicher Strukturen überhaupt infrage gestellt werden. Die Diskussion um die Zeichenhaftigkeit der Musik z. B. wurde und wird noch heute vom Vergleich zur Sprache bestimmt. Lidov geht in seinen Ausführungen eingehend darauf ein, wieso aber die unveränderte Übernahme von vornehmlich sprachstrukturalistischen Explikationsmustern für die Musikwissenschaft verheerend waren, indem er in spitzfindiger Manier die Jahrhunderte alte Frage ‚Ist Musik eine Sprache?‘ (vgl. z. B. Karbusicky 1990a: 215f.) kurzerhand umkehrt und mit dem Titel seiner Monographie von 2005 etwas provokant fragt: *Is language a music?* Seine Ausführungen machen deutlich, dass diese Umkehrung keineswegs bloß ein einfallsreicher rhetorischer Kniff ist, sondern

110 Nöth schlägt als Bezeichnung für eine allgemeine Theorie der Zeichensysteme, die „nach linguistischen Prinzipien“ (Nöth ²2000: 71) arbeitet, die Beibehaltung des von Saussure geprägten Terminus *Semiologie* vor. An anderer Stelle spricht er von „Linguosemiotik“ und „Linguozentrismus“, von dem sich bspw. die Mediensemiotik, je mehr sie eigene Modelle entwickelte, langsam löst (Nöth ²2000: 468).

dass sie sich auf die Tatsache berufen kann, dass die strukturalistische Linguistik „the musical side of speech“ (Lidov 2005: 3) und somit wesentliche Sinndimensionen der interpersonalen Kommunikation aus der Forschung vehement ausgeklammert hat. Im Grunde würde das Missverständnis auf der Fokussierung des von Saussure beschriebenen Prinzips der ‚Artikulation‘ beruhen, nach welchem die Sprache in diskrete, aufeinanderfolgende Segmente unterteilbar ist. Die Artikulation ist aber ein analytisches Prinzip, das die entgegengesetzte Tendenz, d. h. eine synthetische Erfassung sprachlicher Strukturen, in den Hintergrund drängt. Sinnvermittlung durch Sprache lässt sich aber nicht nur auf die Bedeutungen diskreter Einheiten reduzieren, sondern vollzieht sich – und genau das ist eines der Hauptmerkmale musikalischer Gestaltung – in der kontinuierlichen Veränderung oder durch das Prinzip der „inflection“, wie Lidov es nennt (vgl. 2005: 3ff.), die man in der Sprache bspw. an den Suprasegmentalia beobachten kann.

Die Erforschung polysemiotischer Gebilde und ihres Transfers macht einmal mehr eine allgemein anwendbare Terminologie erforderlich, die über die der Sprachsemiotik hinausgeht. Unter den Disziplinen, die sich polysemiotischer Komplexe annehmen, geht v. a. die Semiotik von der prinzipiellen Gleichwertigkeit der semiotischen Systeme aus, während die sich dem gleichen Untersuchungsbereich zuwendende Textlinguistik (vgl. Adamzik 2002) und die auf ihr aufbauende Textsemiotik (vgl. Eckkrammer/Held 2006: 4; Stöckl 2006: 18, 21) ausdrücklich an der Überlegenheit der Sprache festhalten. Dies erscheint verwunderlich, insofern man bedenkt, dass die Textsemiotik sich von Beginn an auf die englischsprachige Multimodalitätsforschung – wie sie Kress/van Leeuwen (z. B. 2001) konzipieren – beruft, deren Grundanliegen Iedema (2003: 39) u. a. folgendermaßen zusammenfasst: „Multimodality, here, is about recognizing that language is not at all at the centre of all communication“ (s. u.). Tatsächlich kann nur aus einer linguistischen Perspektive die Sprache als „der zentrale Fluchtpunkt“ (Stöckl 2010b: 8) der Polysemiotizitätsforschung gelten. Da solche Perspektivierungen die Forschung auf Komplexe einschränkt, die im Wesentlichen aus sprachlichen Zeichen bestehen, soll im Folgenden die allgemeine Semiotik als Leitdisziplin herangezogen werden, weil sie am ehesten auch für jene Bereiche der ästhetischen Kommunikation gültige Erklärungsmuster liefert, in denen der Sprache die o. e. Vorrangstellung nicht apriorisch zugestanden werden kann. In diesem Kontext scheint es interessant, darauf hinzuweisen, dass schon Jakobson es für angebracht hielt, die poetische Sprache aus einem allgemeinen semiotischen und nicht linguistischen Blickwinkel zu betrachten (vgl. 1960/1979: 85).

‚Primat‘, ‚Vorrang-‘ und ‚Hegemonialstellung‘ sind wie der oben bereits erwähnte Begriff der ‚Komplexität‘ relationale Begriffe, die einer eindeutigen Bezugsgröße bedürfen. Immer variierende Hierarchien (im Plural!) von bestimmten Zeichentypen sind erst auf der Grundlage des jeweilig konkreten Zeichengebrauchs und der kommunikativen Funktion zu erstellen. Zu Verkehrszwecken mag der Sprache ein Primat zugestanden werden, für andere Ziele werden

3 Ästhetische Polysemiotizität

Bilder oder Musik adäquater sein. Ein Beispiel hierfür liefern Kress/van Leeuwen (2001: 27, 29), die der Farbsymbolik in *Lifestyle*-Magazinen nachgehen und beobachten, dass das durch Farben Vermittelte seine gesamte Suggestivkraft einbüßt, würde man die jeweiligen Bewusstseinsinhalte stattdessen durch Sprache evozieren wollen. Auch der ewige Streit in der Operngeschichte, der sich in programmatischen Parolen wie „prima la musica, poi le parole“ (oder umgekehrt) zusammenfassen lässt, vermag den immer wieder geäußerten Zweifel an der sprachlichen Hegemonie zu illustrieren (vgl. Rudolph 2015: *passim*). Dennoch wird auch noch in der heutigen Forschung der Topos der Musik als ‚*serva della parola*‘ aufrechterhalten, wenn ihr bspw. Stöckl (2012: 249) eine „dienende Funktion im Gesamttext“ attestiert.

Studien auf dem Gebiet der polysemiotischen Kommunikation¹¹¹ haben die Wichtigkeit dieses ersten Prämissenwechsels – von der Sprachzentriertheit zur prinzipiellen Gleichwertigkeit aller semiotischen Systeme – bereits erkannt. Für verschiedene Kommunikationsformen, etwa Werbe- (Kloepfer 1990: 7) und journalistische Formate (Bucher 2007: 51), wird auch in jüngeren Arbeiten eine Analyse­methode nahegelegt, die von einem „dominant linguistische[n] Ansatz“ abweicht und alle beteiligten Nonverbalia nicht als sekundäre bzw. parasitäre¹¹² Zusätze, sondern vielmehr als gleichberechtigte Konstituenten des Kommunikats ansieht (vgl. auch Schneider/Stöckl 2011: 29). Da polysemiotische Gebilde die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme „auf oft neuartige Weise miteinander verknüpfen, passen linguistische Begriffe und Methoden häufig aber gerade nicht, sondern müssen modifiziert, verworfen oder stark weiterentwickelt werden“ (Schmitz 2011: 34). Jedema macht aus dieser methodologischen Überlegung einer Abkehr von einer rigorosen Sprachzentriertheit ein Hauptanliegen der Polysemiotizitätsforschung und spricht von „de-centring of language as favoured meaning making“ (2003: 33). In dieser Hinsicht kann der Feldzug gegen jede Art von „linguistischem Imperialismus“ (Mitchell 1986: 56ff. *et passim*; Gorré 1994: 34) als eine der programmatisch verfolgten Strategien der Polysemiotizitätsforschung angesehen werden. Um dies alles zusammenfassend mit dem terminologischen Instrumentarium der Logik auszudrücken, könnte man auch formulieren: Im intersemiotischen Vergleich darf die Sprache lediglich eines der beiden Vergleichsgegenstände und nicht zugleich das von vornherein gesetzte *tertium comparationis* und damit Maß aller Dinge sein. Wenn etwa die Musik mit den Mitteln der Linguistik untersucht wird, so darf man sich nicht wundern,

111 Vgl. z. B. Kress (1998: 73; 2000: 153), Stöckl (2004a: v), Jewitt (2009a: 1), C. M. Siever (2015: 19, 46, 247ff.) und Kress/van Leeuwen (2001: 111).

112 Die Bezeichnung nonverbaler Zeichensysteme als ‚Parasiten‘ der Sprache ist eine verbreitete Metapher logozentrischer Prägung. In rezenten Arbeiten zur Polysemiotizität überwiegt dagegen die Charakterisierung der synsemiotischen „Koexistenz“ (Richter/Wegner 1977: 220) als „Symbiose“ (vgl. z. B. bei Schmitz 2003a: 252; Stöckl 2004a: 7, 18, 301; 2010a: VII).

dass Autoren wie Harweg in einer an sich kohärenten, in vorliegendem Rahmen aber nicht näher zu erläuternden Argumentation zu dem Schluss kommen, „daß die Musik ein asemantisches Phänomen und damit etwas ganz anderes als Sprache ist“ (Harweg 1994: 147). Hier offenbart sich die ganze Ironie einer logozentrischen Haltung, in der mit einem linguistischen Beschreibungsapparat an eine altersemiotische Erscheinung herangetreten wird, um zu dem Ergebnis zu gelangen, dass sich diese signifikant von der Sprache unterscheidet.

Von einer rein linguistisch orientierten Semiologie entfernen sich auch die semiotisch orientierten translatologischen Beiträge von Gorlée (1994), Thome (2006: 139) und Kaindl (z. B. 2004a; 2013). Letztgenannter bemerkt, dass sich die von der Linguistik „ausgeübte Vormundschaft nicht unbedingt immer positiv“ (Kaindl 1997: 277) auf die Translationswissenschaft ausgewirkt hat. Mit dieser Beobachtung schlägt Kaindl eine Brücke zwischen der allgemeinen und der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung, in denen die Skepsis vor der Übernahme linguistischer Modelle herrschen sollte. Die logozentrische Terminologie und Methodik wird von Kaindl grundsätzlich hinterfragt und als Symptom einer „kontraproduktive[n] Sprachlastigkeit“ (Kaindl 2004a: 188) angesehen, die zugunsten einer auch nonverbale Elemente behandelnden Herangehensweise aufzugeben ist (vgl. Kaindl 2013: 259). Schon Holz-Mänttari (1984: 54) hatte in ihrer Theorie zum translatorischen Handeln, auf die sich auch Kaindl stützt, bereits vor dem „Übergewicht der verbalen Komponente“ in den sich selbst als ‚umfassend‘ begreifenden Translationstheorien gewarnt.

Die unhinterfragte Übernahme linguistischer Modelle für die Analyse polysemiotischer Gebilde wird in Semiotik und translationsorientierter Polysemiotizitätsforschung also gemeinhin abgelehnt. Punktuell stellen linguistische Erklärungsmodelle aber auch ihre Adäquatheit für die Beschreibung polysemiotischer Kommunikate unter Beweis (vgl. Henning 2010: 79). Die Betrachtung der Linguistik als Fundus von einerseits obsoleten und andererseits erkenntnisfördernden Analysewerkzeugen hängt stets vom beteiligten Semiotiker, Linguisten und Translatologen ab. Die Grenze wird dabei stets unterschiedlich gezogen. Ein Abwägen, in welchen Fällen einzelne linguistische Theoreme übertragbar sind, ist stets von heuristischem Nutzen. Es gilt daher das empfindliche Gleichgewicht zwischen Übernahme und Ablehnung linguistischer Modelle zu finden (vgl. Lim 2004: 221). Zentral ist dabei die Frage, inwieweit die aus der Linguistik bekannten Termini und Konzepte ihre Sprachspezifik ablegen, zu semiotischen Begriffen mit einer weiteren Extension umfunktioniert und deswegen auch auf nonverbale bzw. polysemiotische Zeichenkonfigurationen übertragen werden können.¹¹³ Auf der Grundlage solcher Erkenntnisse scheint es also notwendig, den Unterschieden zwischen den Zeichensystemen (hier v. a. zwischen Sprache und

113 Panagl spricht beim Vergleich von Sprache und Musik bezeichnenderweise von der Existenz „falscher Freunde“ (1993: 31) und verwendet damit eine Metapher, die sonst dem interlingualen Vergleich vorbehalten ist.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Musik) ausdrücklich nicht mit einem präskriptiven Logozentrismus zu begegnen, sondern stattdessen den Gedanken zu befördern, dass die theoretische Gleichberechtigung der Zeichensysteme in der menschlichen Lust begründet liegt, sich alle denkbaren Ausdrucksmöglichkeiten und diese jeweils nach den ihnen eigenen Qualitäten symbolisch zu erschließen. Das Vorwagen des Menschen in unterschiedliche Richtungen, die allesamt brennpunktartig auf seine Natur als „animal symbolicum“ (vgl. Cassirer 1944/²2007: 50, 114) hinweisen, findet ihren Ausdruck v. a. in der ästhetischen Formung und Rezeption der ihn umgebenden Umwelt. Diese symbolische Bemächtigung von Welt, die keineswegs allein auf sprachlichem Wege geschieht, zeichnet der Semiotiker nach, der seinerseits Lust an der Erforschung der über die sprachlich dominierte Kommunikation hinausgehenden zwischenmenschlichen Interaktion verspürt.

Prämisse 2 – Zur Systemzentriertheit. Die oben angesprochene Bindung der theoretischen Beschreibung ästhetischer Kommunikation an eine oder mehrere empirische Rezeptionssituation(en) (vgl. Abschn. 3.2.2) macht die Semiotik nicht nur zu einer deskriptiv arbeitenden Wissenschaft (vgl. die gegenteilige Behauptung bei Trabant 1996: 83), sondern verdeutlicht auch die Wichtigkeit dessen, was im Folgenden unter dem Stichwort ‚Zeichentheorie der *parole*‘ bzw. ‚Theorie der Zeichenauswahl‘ zusammengefasst wird.

Die dichotome Unterscheidung von *langue* (dem virtuellen Sprachsystem) und *parole* (der aktualisierten Rede) geht bekanntlich auf Saussures bereits zitierte Genfer Vorlesungen zurück. Für die Erforschung sprachlicher Phänomene erachtet es Saussure als methodisch gewinnbringend, wenn sich der Linguist von vornherein dem Sprachsystem widmet: „*il faut se placer de prime abord sur le terrain de la langue et la prendre pour norme de toutes les autres manifestations du langage*“ (1916/2013: 72; Hervorh. im Original). Mit seiner Auffassung vom sprachlichen Zeichen als „entité psychique“ (ebd.: 168) löst Saussure den Gegenstand der linguistischen Forschung provisorisch von seiner Bindung an physikalisch-physiologische Übermittlungsmechanismen (vgl. ebd.: 76ff.) und schützt die Anfang des 20. Jahrhunderts noch zu konturierende *Linguistik* damit von einer in seinen Augen zunächst unerwünschten Multidisziplinarität.¹¹⁴ Damit wird das Sprachsystem zu einem rein mentalen Konstrukt und kann in letzter Instanz dem Gegenstandsbereich der Psychologie zugeordnet werden (vgl. ebd.: 84). Saussure widmet sich nun vorrangig der Beschreibung dieser (sozial-)psychologischen Dimension der Sprache und konzipiert in seinen Vorlesungen die

114 Ohne diesen „point d’appui satisfaisant“ erscheint „das Objekt Sprache als ein wirrer Haufen von heterogenen Dingen ohne [inneren] Zusammenhang. Geht man auf diese Weise vor, öffnet man verschiedenen Wissenschaften Tür und Tor – der Psychologie, der Anthropologie, der normativen Grammatik, der Philologie usw. –, die wir streng von der Linguistik unterscheiden“ (Saussure 1916/2013: 73). Selbst die Lautphysiologie ist für Saussure lediglich eine „science auxiliaire“ der Linguistik (ebd.: 110).

Linguistik als eine Zeichentheorie der *langue*. Dies ist, wie die Geschichte der sich auf Saussures „Jahrhunderttext“ (Wunderli 2013: 7) berufenden Linguistik zeigt, eine folgenreiche Entscheidung gewesen. Als Zeichentheorie der *langue* abstrahiert die Systemlinguistik bewusst von einer individuellen Indienstnahme der Sprache und grenzt ihren Gegenstandsbereich auf das virtuell gegebene Sprachsystem ein. Doch schon Saussure bemerkt zu seinem Entwurf einer Linguistik, dass sie ihren vollen Nutzen für diejenigen entfalte, „qui ont à manier des textes“ (1916/2013: 70). Einmal konsolidiert, würde die Systemlinguistik ihren Nutzen in der Analyse konkreter gesprochener und schriftlicher Texte finden. Kloepper bemerkt: „De Saussure hat wohl versucht, für den Systemzwang seiner linguistischen Theorie ein poetologisches Gegengewicht zu entdecken“ (1999: 34 FN 52). Zu einer von Saussure anvisierten ergänzenden Sprachtheorie der *parole*¹¹⁵ ist es allerdings „leider nicht mehr gekommen“ (Wunderli 2013: 29).

Für Peirce ist die Semiotik dagegen nicht vorrangig eine Lehre strukturierter Zeichenrelationen, sondern eine Lehre von den Prozessen, in denen Gegenstände und Sachverhalte für einen Rezipienten zu Zeichen werden – eine Lehre von den konkreten Semioseprozessen also, in der v. a. die kommunikativ-pragmatische Einbettung der (sprachlichen) Zeichen und damit der tatsächliche Zeichenverkehr interessiert (vgl. Nöth 2000: 62). Auch Morris (1946/1973) und Bühler (1934/1982) nehmen sich der sprachlichen Zeichen eher im Kontext ihres tatsächlichen Gebrauchs an. Die Semiotik des Codes hat, so fasst schließlich Eco (1972: 132) zusammen, stets einer Semiotik der konkreten Botschaft zu dienen.

Diese beiden semiotischen Ansätze, wie sie – womöglich zu einseitig (vgl. Fehr 2009; Biere 2007: 13) – an den Äußerungen Saussures und Peirces festgemacht werden, gelten sowohl in der semiotisch orientierten Translatologie (vgl. Gorlée 1994: 26, 31ff.; Thome 2006: 138f.) als auch in der Polysemiotizitätsforschung als Antipoden: Saussures Vorlesungen als eine Theorie der Zeichensysteme (*langue*-Ebene) mit besonderer Emphase auf dem Sprachsystem und der Peirceschen Semiotik als einer Theorie des konkreten Zeichengebrauchs (*parole*-Ebene). Beide Sichtweisen sind nicht nur legitim, sondern ergänzen einander. Im oben erläuterten Gesamtmodell der (polysemiotischen) Kommunikation (s. 3.2) können Komponenten beider Theorieentwürfe koexistieren. Für eine leistungsfähige Semiotik empfiehlt sich deswegen statt einer strikten Abgrenzung eine Integration dieser komplementären Sichtweisen.

Langue- und *parole*-Ebene lassen sich analog in allen Zeichensystemen unterscheiden. Damit werden die beiden von Saussure geprägten Begriffe dort zu Metaphern, wo sie nicht zur Beschreibung von Sprach- und Redephänomenen verwendet werden. Im Gegensatz zu den bereits eingeführten Termini *signifiant* und *signifié* wird daher diese Saussuresche Dichotomie nachfolgend nicht zur

115 Zur Unterscheidung von *linguistique de la langue* und *l. de la parole* vgl. Saussure (1916/2013: 86ff.), Wunderli (2013: 463f. EN 238*) und Pirazzini (2013: 58–60). Erkenntnisse zur Stellung der *parole* im Saussure-Nachlass liefern Jäger (1975) und Fehr (2009).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Beschreibung anderer Zeichenarten verwendet. Von einer allgemeinen semiotischen Warte aus kann stattdessen von Zeichensystem (oder Zeichenfundus, Zeicheninventar) und Zeichenauswahl (oder Zeichenmenge, Zeichenkonfiguration) und in einem weiteren Schritt von Theorien des Zeichensystems und Theorien der Zeichenauswahl die Rede sein (vgl. Abb. 1). Eine Analyse von Kunstwerken bedarf immer auch der letztgenannten. Ist die Linguistik post-Saussurescher Prägung noch v. a. eine Semiotik der *langue*, so bewegt sich die ebenso als ‚strukturalistisch‘ bezeichnete Theorie der ästhetischen Kommunikation, wie sie von Mukařovský skizziert wird (vgl. Chvatík 1989), vornehmlich auf der Ebene der *parole*. Auch die systematische Literaturwissenschaft setzt als Wissenschaft von der ästhetischen Kommunikation mittels sprachlicher Texte an dem Punkt an, „wo Sprache in Sprachgebrauch umschlägt“ (Stierle 2012: 8). Ihr Ausgangspunkt sind die konkreten Textstrukturen und nicht wie in der Systemlinguistik die Strukturen eines oft durch Normierung eingegrenzten Zeichensystems. Auch in theatralen Werken – die Oper ist als solches zu werten – verstehen sich Zeichen „nicht von selbst“, sondern sind erst im „geistigen Rahmen“ des konkreten Werkes als solche erkennbar (Barthes 1963/1969: 104). Die Ästhetik beschäftigt sich, so resümiert Eco (1972: 152), mit „Klassen mit einem einzigen Glied, die die Kunstwerke [selbst] sind“, zunächst also nicht mit ganzen Zeichensystemen.

Alle diese Aussagen stützen Coserius Argumentation gegen die Annahme, dass ein Text, gerade auch ein literarischer, nicht einfach als „eine Erscheinung der Einzelsprache“ (1980/2007: 49–54) anzusehen ist, sondern immer in seiner Individualität aufgeht (vgl. ebd.: 151). In ähnlicher Weise plädieren auch in der Musikwissenschaft Autoren wie Schering (1927), Eggebrecht (1977) und Faltin (1977) für den Vorrang der Betrachtung eines konkreten musikalischen Werkes und seiner Art zu bedeuten vor der systematischen Ambition einer allgemeinen Theorie des musikalischen Bedeuten. „Das Maß der musikalischen Semantizität müssen wir jeweils konkret bewerten“, fasst auch der Musiksemiotiker Karbusicky (1993: 110) zusammen – und „konkret“ bedeutet hier ‚werkbezogen‘ bzw. ‚werkspezifisch‘. Einzelwerkstrukturen beanspruchen womöglich nur für die Dauer der Rezeption des singulären Kommunikats Zeichenhaftigkeit – Behne (1993: 145) spricht im Kontext musiko-literarischer Werke deswegen auch von einer „Ad-hoc-Semantik“ –, doch ist sie trotzdem das Ergebnis von Semiosen und damit für die Semiotik relevant.

Aber nicht nur die ‚Kunstwissenschaften‘, auch die jüngere Sprachwissenschaft nähert sich nach ihrer strukturalistischen Phase verbalen Gegebenheiten auf der pragmatischen Ebene an und rückt somit das konkrete kommunikative Geschehen in den Fokus (vgl. Hausendorf 2009). „Zeichenbildungsprozesse“ finden nun einmal auf der *parole*-Ebene statt, „und zwar nicht nur in den Akten der Zeichenproduktion, sondern auch (vielleicht allererst hier) in Akten der Zeichenrezeption“ (Biere 2007: 13; s. u.). Der Sinn eines Zeichens ergibt sich, so kann mit Bucher (2007: 70) zusammengefasst werden, „erst aus der Rekonstruktion

seiner kommunikativen Einbettung“, zu der natürlich auch der jeweilige Rezipient mit seinen Wissensbeständen gehört (ähnlich auch Binder 1975: 88). Wenn also die Einzelsemiotiken und die allgemeine Semiotik konkrete Zeichen bzw. „Zeichenfügungen“ (Volli 2000/2002: 66) in den Blick nehmen, so ist das nicht als Eingeständnis zu werten, dass die jeweiligen Strukturen auf der Systemebene keine fixen Bedeutungen anzunehmen imstande sind. Vielmehr handelt es sich hier um eine Annäherung ‚von unten‘ an die Bedeutungsfülle von Zeichen. Dass einmalige Zeichenstrukturen in den Kanon des in einem bestimmten Kollektiv Bekannten rücken können, beweist die Geschichte der geflügelten Worte genauso wie jene Zahlen, die im Chinarestaurant um die Ecke – und i. d. R. eben nur in diesem einen Restaurant – auf die jeweiligen Gerichte verweisen.

Wenn in der Polysemiotizitätsforschung allein der Sprache bereitwillig die Stellung als vollwertiges Zeichensystem eingeräumt wird (Prämisse 1), dann i. d. R. deswegen, weil all ihre Elemente als bereits in einem virtuellen System verankert und semantisch als einigermaßen normiert erachtet werden und nicht zuletzt weil ihnen die Fähigkeit zugesprochen wird, auch nonverbale Signifikanten semantisch festlegen zu können. Titzmann spricht von „faktischen“ (1990: 369) bzw. „primären“ oder „elementaren Signifikanten“ (ebd.: 376). Gleichzeitig ist immer wieder die Rede von der Vagheit, Unbestimmtheit oder prinzipiellen Asemantizität nonverbaler Zeichen (vgl. z. B. Nöth 2000: 491; Kaindl 2013: 265). Präzisierend ist in diesem Kontext anzumerken, dass Vagheit, Unbestimmtheit und Asemantizität semiotischen Entitäten höchstens auf der Ebene des Zeichensystems und nicht auf der Ebene konkreter Kommunikate zugesprochen werden kann. Bei der Rezeption einer gegebenen Konfiguration ist es gerade die prinzipielle Aufgabe des Empfängers, Sinnhaftigkeit wohlwollend vorauszusetzen (s. Abschn. 3.4.2) und durch den ganzheitlichen Blick auf die gemeinsam auftretenden Zeichen – und in diesem Prozess womöglich erst zu Zeichen werdenden Strukturen – nach konkreten Sinndimensionen zu suchen. Verwendet man die Terminologie aus Morris' semiotischen Untersuchungen, so ist allen nonverbalen Elementen in einem polysemiotischen Kommunikat, etwa der Oper, zumindest der Status als „Formatoren“ (1946/1973: 249ff.) zuzubilligen. Es handelt sich hierbei um Zeichen (!), die in der Lage sind, das durch andere, womöglich eindeutig denotierende Zeichenstrukturen Gemeinte auf bestimmte Art zu beeinflussen. Die Rezeption des Kommunikats würde ohne diese Anteile nicht in der gleichen Weise ablaufen. Oder anders ausgedrückt: Das nach dem rein spekulativen Abzug der nonverbalen Anteile verbliebene Kommunikat würde ohne diese Strukturen missverstanden bzw. anders verstanden werden. Solche Strukturen, die in unmittelbarer Nähe zu „faktischen Zeichen“ auftreten und diese semantisch zu ergänzen imstande sind, nennt Titzmann „Zeichenäquivalente“ (1990: 370) bzw. „sekundäre Signifikanten“ (ebd.: 376).

Vagheit, Unbestimmtheit und Asemantizität können nur in einer der Rezeption und dem Verständnis des polysemiotischen Gebildes vorangeschalteten

3 Ästhetische Polysemiotizität

Dimension als Attribute für (semiotische) Strukturen fungieren. Im Verstehensprozess, der werkgebundene Zeichenlernprozesse (s. Abschn. 3.4.2.2) beinhaltet, wird aus der Vagheit nonverbaler, aber auch verbaler Zeichen ein reicher Fundus an konkreten Deutungswegen. Denn vom Bündel an möglichen Bedeutungen werden jene, die für den jeweiligen Rezeptionsdurchlauf relevant sind, aktiviert (vgl. Volli 2000/2002: 173). Statt von Vagheit und Asemantizität könnte demnach genauso gut auch die weniger pejorative Rede von einem sehr breiten Bedeutungsspektrum nichtsprachlicher Zeichen die Rede sein, weil diese ihr erweitertes Bedeutungspotenzial aus der Tatsache schöpfen, dass sie einer strengen Normierung der Signifikant-Signifikat-Verknüpfung zwar entbehren und doch nicht einfach *alles* bedeuten können. Ambiguität bedeutet folglich nicht Asemantizität. Dass bspw. musikalische Strukturen vielerlei bedeuten können, ist dennoch als Fähigkeit zur Bedeutung zu werten. Oder wie Morris (1946/1973: 295) in Bezug auf die Musik Stravinskys schreibt: „Allgemeinheit von Signifikation ist nicht das Fehlen von Signifikation“. Auch van Leeuwen bewertet das im Verhältnis zur Sprache erweiterte Bedeutungspotenzial musikalischer Strukturen eher als Positivum denn als sorgenerregendes Manko:

The trend in communication is now towards immersion rather than detachment, towards the interactive and the participatory rather than towards solitary enjoyments, towards ever-changing dynamic experiences rather than towards the fixing of meanings as objects to be collected. (Van Leeuwen 1999: 194)¹⁶

Wie genau die Sinnstiftung durch den Rezipienten in der Auseinandersetzung mit einem konkreten polysemiotischen Werk ablaufen kann, wird in Abschnitt 3.5.2 dargelegt. Hier genügt es zu betonen, dass der Erforscher polysemiotischer Gebilde von Postulaten Abstand nimmt, die nonverbalen Zeichen von vornherein Asemantizität attestieren. Polysemiotische Kunstwerke bedürfen in dreifacher Hinsicht einer Theorie der Zeichenauswahl:

(1) Gemäß den obigen Bemerkungen zur ästhetischen Kommunikation sind künstlerische Artefakte u. a. autoreferentiell und lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Gestaltung ihrer Signifikanten bzw. materiellen Zeichenträger. Sie bedürfen daher einer konkreten Äußerung, Darbietung bzw. Ausstellung, um wahrnehmbar und folglich interpretierbar zu sein. „[L]e côté exécutif“ bzw. „l'exécution“ ist, wie Saussure (1916/2013: 78) anmerkt, ein Phänomen der *parole*. Dabei ist zu beachten, dass jede (auch stille) Lektüre ebenso eine Aktualisierung von Texten darstellt, also selbst ein Akt im eben beschriebenen Sinne ist (vgl. Iser 1971: 6, 12) – auch und gerade für den Übersetzer (vgl. Kohlmayer 2004, 2017). Solche Aktualisierungen wurden weiter oben (s. Abschn. 3.2.2.3) als Text-Performances bezeichnet.

116 In der Multimodalitätsforschung (Stöckl 2011: 47; Schneider/Stöckl 2011: 33), speziell in der Transkript-Theorie Jägers (vgl. Holly 2009: 397f.), ist oft die Rede vom semiotischen „Defizit“ einzelner Kommunikatkonstituenten.

(2) Künstlerische Artefakte benutzen zwar das Wissen um die Wertigkeit der Zeichen innerhalb des jeweiligen Zeichensystems, haben aber nicht primär den Anspruch, Änderungen auf der normativen Ebene zu bewirken, denn bleibende Modifikationen der jeweiligen Zeichennorm würden ihren Kunstcharakter untergraben (vgl. Fricke 1981: 79). Was in der Kunst interessiert, ist daher nicht so sehr die verbindliche soziale Konvention bzw. der „Mittelwert“ (Saussure 1916/2013: 79) aller möglichen Gebrauchsweisen eines Zeichens, sondern die individuellen Sinnbezüge in einem gestalteten Werk, das auch temporäre Abweichungen von der Konvention beinhaltet (vgl. Abschn. 3.2.2, I.2).

(3) Auch stellt sich bei der Analyse konkreter künstlerischer Artefakte (auf der Ebene der Zeichenauswahl also) die Frage, inwiefern einige Prinzipien, die Saussure als konstitutiv für Sprachsystem und Redeakt ansieht und die man auf andere Zeichensysteme bzw. Zeichenkonfigurationen zu übertragen versucht ist, nicht teilweise oder sogar ganz außer Kraft gesetzt werden. Dies gilt bspw. für die Prinzipien der Arbitrarität und Linearität sprachlicher Zeichen. Nonverbale Zeichensysteme beinhalten an sich schon oft Elemente, die beim Rezipienten indexikalische und ikonische Schlussprozesse auslösen. In diesen Fällen sind die Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen nicht arbiträr, sondern basieren auf einer Kontingenz- oder (nur als solche empfundenen) Ähnlichkeitsbeziehung (s. o.). In ihrer künstlerischen Ausformung ist die Sprache, die neben den Bedeutungen bzw. dem *Was* auch das *Wie* ins Zentrum rückt, dadurch charakterisiert, dass sie zumindest teilweise versucht, die Arbitrarität in der Verknüpfung von der Inhalts- und der Ausdrucksseite eines Sprachzeichens zeitweise außer Kraft zu setzen (vgl. Kohlmayer 2008: 51). Albrecht hat z. B. in seinen Ausführungen zur Übersetzung von Reimstrukturen beobachtet, dieses Sprachphänomen sei „un tentativo di smentire il principio dell'*arbitraire du signe*“ (1993: 111; ähnlich ders. 2013: 92). Ein Reim stelle also den Versuch dar, die von Saussure auf der *langue*-Ebene postulierte Arbitrarität in der Verknüpfung von *signifiant* und *signifié* im künstlerischen Werk *ex post* aufzuheben (vgl. Pöckl 2010: 174).¹¹⁷

Auch dieser zweite Prämissenwechsel, nämlich von der Fokussierung auf das Zeichensystem zu der auf die Zeichenauswahl, wird bei der Erforschung polysemiotischer Gebilde zunehmend gefordert.¹¹⁸ Für Stöckl (2004a: 65) steht „außer Zweifel, dass v. a. eine pragmatische Theorie der Bilderverwendung in textueller Kommunikation ein Desiderat der gegenwärtigen Theorie“ darstellt. Eine solche baut zwar auf Erkenntnissen über die Strukturiertheit von Zeichensystemen auf, rückt aber besonders die *Funktionen* und den *Gebrauch* von semiotischen Ressourcen in konkreten Kommunikationskontexten in den Mittelpunkt (vgl. ebd.: 70f.). Die häufig anzutreffende Ambition, ‚Grammatiken‘ für jedes

117 Zur Abwendung der Kunst, und v. a. der ästhetischen Polysemiotizität, vom Prinzip der Linearität vgl. Abschnitt 3.5.3.

118 Dieser Umstand wird bspw. in der „Textsemiotik“ (Eckkrammer/Held 2006) programmatisch berücksichtigt.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Zeichensystem niederzuschreiben, um so das polysemiotische Werk erst beschreibbar zu machen (vgl. Kress/van Leeuwen 1996/²2006 und 2001), wird heute zugunsten unmittelbar werkorientierter Untersuchungen aufgegeben (vgl. Jewitt 2009b: 22). Auch Steinseifer (2011: 173) unterstreicht, dass sich Sinnrelationen ja überhaupt erst „aus dem konkreten Zusammenspiel“ der Elemente eines Kommunikats ergeben. Ebenso arbeitet die Übersetzungswissenschaft mit dieser zweiten Prämisse, ist doch die Translation in erster Linie eine besondere Art und Weise, mit gegebenen verbalen Kommunikaten (Texte, Reden), also konkreten Zeichenkonfigurationen, umzugehen (Paepcke 1986: 107). Der translatorische Umgang mit ihnen beinhaltet dabei unweigerlich das Verstehen. Dieses kann durch die das Sprachsystem ins Visier nehmende strukturalistische Semantik nur bedingt erklärt werden, sodass die hermeneutische wie funktionalistische Übersetzungswissenschaft in dem Punkt übereinstimmen, stattdessen auf die Ergebnisse der kognitiven Semantik zu rekurrieren (vgl. Kußmaul 2007/³2015: 29).

Dies bedeutet allerdings nicht, dass Beobachtungen auf der Ebene der Zeichensystemstruktur (bzw. der *langue*) für die Erforschung polysemiotischer Gebilde und deren interkulturellen Transfer unbedeutend sind. Im Gegenteil: Gerade in ästhetischen polysemiotischen Gebilden manifestieren sich die typischen und auch atypischen Verwendungsweisen verschiedener Zeichen. So perpetuiert oder bereichert jedes polysemiotische Kommunikat das System der vorfindlichen Zeichenstrukturen. Analysen künstlerischer Werke sowohl mono- als auch polysemiotischer Natur bedürfen eines Hin- und Herpendelns zwischen den verschiedenen (vertikalen und horizontalen) Abstraktionsstufen (vgl. Coseriu 1952/1975: 16), die in Abschnitt 3.2.2 eingeführt, erläutert und zueinander in Beziehung gesetzt worden sind. Selbiges gilt für die translatologische Forschung. Kenntnisse auf der Ebene der zu vergleichenden Sprachsysteme sind die Grundlage für die translatorische Praxis *qua* Operation auf der Textebene. Zu nennen wären in diesem Kontext aufgrund ihrer Bedeutung für die Translatologie die komparative Linguistik und die von Malblanc (1944/⁴1968) sowie Vinay/Darlbarnet (1958) begründete *Stylistique comparée*. Auch die in der Theorie zur Librettoübersetzung reflektierte Abhängigkeit der Übersetzungsschwierigkeiten vom jeweilig vorliegenden Sprachenpaar (z. B. Kaindl 1990: 48) gehört zu den Vorüberlegungen auf der *langue*-Ebene.

Prämisse 3 – Zur Senderzentriertheit. Theoretische Beschreibungen von Zeichenprozessen nehmen i. d. R. entweder eine sender- oder empfängerzentrierte Perspektive ein. Trabandt spricht analog von Theorien des „Zeichengebens“ und „Zeichenlesens“ (1996: 33, 36). I. d. R. wird die Wahl einer von beiden in sich konsistenten Betrachtungsweisen mit der Ökonomisierung des Beschreibungsaufwands begründet (etwa von Keller 1995: 202). Theorien der Alltagskommunikation nehmen dabei oft den senderzentrierten Blickwinkel ein, da in ihnen die Intentionalität einer Botschaft und der erfolgreiche Ausgang kommunikativer

Bemühungen in den Fokus rücken. Für die Beschreibung von ästhetischen Kommunikationsprozessen erscheint die empfängerzentrierte Perspektive, die Trabant bereits Peirce attestiert (vgl. 1996: 33), in mehrfacher Hinsicht adäquater zu sein.¹¹⁹ Zwar scheinen bspw. auch Morris' Aussagen zum Gebrauch der Zeichen als Werkzeuge bzw. „Mittelobjekte“ (1946/1973: 180) nur von einer senderzentrierten Warte aus zutreffend zu sein; seine Ausführungen zu den unterschiedlichen Möglichkeiten der Zeichen, Bedeutungen annehmen zu können (die *Signifikationsmodi*, s. u.), folgen aber einer dezidiert empfängerzentrierten Sichtweise. Morris unterscheidet nämlich zwischen intentionalem Zeichengebrauch und rezeptiv-kognitivem Zeichenprozess und macht durch seine Beispiele darauf aufmerksam, dass Intendiertes und Rezipiertes nicht notwendigerweise kongruent sein müssen (vgl. ebd.: 185ff.).¹²⁰ In jeder instrumentellen Kommunikationssituation spiele die „Hoffnung“ (ebd.: 188f.; vgl. Volli 2000/2002: 161, 164) des Senders mit hinein, dass der Rezipient die Botschaft im intendierten Sinne versteht.¹²¹ Doch mit der spatio-temporalen Entfernung wächst die Wahrscheinlichkeit der abweichenden Dekodierung (Volli 2000/2002: 166). Auch de Beaugrande/Dressler (1981: 100) empfehlen deswegen bei der Beschreibung der Textkohärenz, d. h. der textsemantischen Dimensionen, eine rezipientenzentrierte Sichtweise.

Die vermeintlich hinter jedem Zeichenprozess stehende Intentionalität ist in Kommunikationstheorien eine umstrittene Größe (vgl. Scherer 1977: 201). Viele derjenigen Theoretiker, welche die Stellung der Sprache als kommunikatives Organon betonen, sehen sie als Wesensmerkmal der Kommunikation an (vgl. Binder 1975: 85, 89f.; Keller 1995: 104). Die Intentionalität ist allerdings eine vornehmlich senderbezogene Größe. Keller (ebd.: 107) unterscheidet deshalb die strikt senderintendierte *Kommunikation* von der empfängerseitigen *Interpretation*. Zwischen ihnen besteht eine prinzipielle Asymmetrie, da der singulären kommunikativen Intention eine Vielfalt der Rezeptionsweisen gegenübersteht. Wenn die Analyse künstlerischer Artefakte, wie auch hier vorgeschlagen wird,

119 Programmatisch eingenommen wird die empfängerzentrierte Perspektive von den Vertretern der Rezeptionsästhetik, die sich selbst als „Überwinderin traditioneller Formen der Produktions- und Darstellungsästhetik“ (Warning 1975/1988: 9) begreift. Zur Rezeptionsästhetik in der Literaturwissenschaft vgl. Warning (ebd.), in der Musikwissenschaft vgl. Faltin/Reinecke (1973), Dahlhaus (1979) sowie Danuser/Krummacher (1991), in der bildenden Kunst vgl. Ballstaedt (1996), Bättschmann (1984/2001) und Lüddemann/Heinze (2016).

120 Für seine Erläuterungen zum Perspektivenwechsel bei der Betrachtung von Zeichengebrauch respektive Zeichenprozess vgl. ders. (1946/1973: 179f. sowie 183–185).

121 Wir bedienen uns hier wissentlich noch einer Transportterminologie („Sender“, „Empfänger“, „übertragen“), die aufgrund ihrer metaphorischen Suggestionen aber schon innerhalb der Kommunikationswissenschaft (vgl. Merten 1999: 55, 71, 81) und gerade auch in Beiträgen hermeneutischer Prägung (vgl. Rastier 2003: 139f.) als „vorwissenschaftlich“ kritisiert und für obsolet erklärt wird. Ähnliche Bedenken findet man bei Kloepper (1986: 144), Biere (2007: 17), Jäger (2007: 33f.) und Dürscheid (2011: 94).

3 Ästhetische Polysemiotizität

den empfängerzentrierten Standpunkt wählt, so stimmt man eher mit Kommunikationstheoretikern wie Watzlawick et al. (1969/¹²2011: 59f.) oder Merten (1999: 14, 71f.) überein, welche die Absichtlichkeit hinter einer Botschaft als allgemein wichtig, aber nicht konstitutiv für die Definition kommunikativer Vorgänge erachten. Die Beobachtung eines Verhaltens durch einen Rezipienten und die Anpassung seines eigenen Verhaltens an das Beobachtete reichen für die Benennung dieses Prozesses als Kommunikation aus (vgl. auch Hansen ⁴2011: 32). Zwischen diesen beiden Sichtweisen finden sich aber auch gemäßigte Positionen, die für den beobachteten Umstand kompromisshafte Lösungen finden: Beck (2007/²2010: 54) bspw. unterscheidet ein vom Sender beabsichtigtes „kommunikatives Handeln“ vom unbeabsichtigten „Kommunikationsverhalten“. Dieser Terminus ist im Verständnis behavioristischer Kommunikationstheorien (Morris 1946/1973; Watzlawick et al. 1969/¹²2011) wohl als pleonastisch einzustufen, wo doch Kommunikation stets wahrgenommenes Verhalten ist.

Schon in der Alltagskommunikation hat spontanes oder unwillkürliches nonverbales Verhalten wie Glucksen oder Erröten das Potenzial, genauso großen kommunikativen Wert zu haben wie intendierte verbale Äußerungen. In den Fällen, in denen der Empfänger einer intentional gesendeten Botschaft die Aufrichtigkeit derselben infrage stellt, können nicht-intendierte Zusatzinformationen sogar als kommunikativ wertvoller erachtet werden. Die meisten Anteile kommunikativen Verhaltens mögen von einem Individuum intendiert sein, doch die empfängerseitige Interpretation beschränkt sich nicht auf diese Anteile (vgl. Hausendorf 2009: 191). Im Übrigen ist – so sei mit Blick auf Translationsprozesse erinnert – die intendierte wie die nichtintendierte nonverbale Kommunikation in Dolmetschsituationen gleichermaßen relevant (vgl. H. Bühler 1980: 43).

Der Unerheblichkeit der Intentionalität für die Definition von Kommunikation scheint aber nicht nur aufgrund der fließenden Grenzen zwischen Beabsichtigtem und Unbeabsichtigtem in der nonverbalen Alltagskommunikation (vgl. Scherer 1977: 201, 205f.) indiziert. Diese Entscheidung ermöglicht überhaupt die Inklusion sämtlicher ästhetischer Kommunikationsprozesse in den Gegenstandsbereich der Semiotik, die sich als Wissenschaft von den beim Rezipienten in Gang gesetzten Semioseprozessen versteht und diese zunächst unabhängig davon beschreibt, ob diese in ihrer Gänze ursprünglich intendiert sind oder nicht.¹²² In hermeneutischer Hinsicht bleibt die u. a. anhand text- und werkexterner Dokumente geäußerte Autorintention dem Verstehenden als eine wichtige Autorität bzw. als „supplément de lecture“ – so fasst Philippe Forget in einem Vortrag in

122 Zur abgemilderten Rolle der Senderintentionalität beim Textverstehen vgl. Stolze (2003: 161), die auf Gadammers Hermeneutik Bezug nimmt. Zu diesem auch in der Musikwissenschaft vertretenen Theorem vgl. Gruhn (1994: 181): „Ergibt sich Bedeutung im kulturellen Sinn nun nicht mehr bloß aus der Relation von Zeichen und Designat, sondern durch die Sinn-Affluenz über das selbstverständlich Vertraute hinaus, dann muss das sinngebende Vermögen des Rezipienten größeres Gewicht erhalten.“

Köln am 1. Juli 2016 die Rolle der Autorintention auf – erhalten. Das Verstehen erschöpft sich aber nicht in dem Nachvollzug dieses einen Zugangs zum Werk. Das vom Werkurheber intendierte *zu Verstehende* ist nicht gleichbedeutend mit dem überhaupt am und durch das Werk *Verstehbaren*. Im hermeneutischen Zirkel des Verstehens markiert das vom Sender intendierte *zu Verstehende* einen willkürlich und manchmal normativ gesetzten Punkt, der vom Rezipienten aber auch stets überschritten werden kann. Insofern steht diesem prinzipiell immer auch die Möglichkeit offen, die „Rede zuerst ebenso gut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber“ (Schleiermacher 1838/⁶1995: 94). Das Verstandene stellt die vom Rezipienten zurückgelegte Wegstrecke bis zu jenem Punkt im hermeneutischen Zirkel dar, an dem er (zumindest zeitweise) Halt macht oder den Verstehensprozess für sich als abgeschlossen erachtet. Das Nichtverstandene hingegen ist eine Ahnung davon, dass es nach diesem Punkt noch Sinndimensionen gibt, die zu erfassen er (noch) nicht imstande ist.

In ästhetischen Kommunikationsprozessen lässt sich die Sender-Empfänger-Achse, da sie teilweise durch erheblichen räumlichen und zeitlichen Abstand charakterisiert ist, allenfalls als Distanzkommunikation beschreiben. Unmittelbare Kommunikation besteht im Rezeptionsakt am ehesten zwischen dem Empfänger und dem lediglich metonymisch auf seinen Sender verweisenden Werk. Die Senderintentionalität ist dann aber eine werkexterne Größe, von der nur dort mit Sicherheit die Rede sein kann, wo der Künstler die materiellen Zeichenträger und mit ihnen bestimmte Signifikanten zum Kunstwerk disponiert und den Rezipienten zur Auseinandersetzung mit dem Erschaffenen anhält, ohne dabei aber den Anspruch zu haben, diesen eindeutig auf Signifikate begrenzter Zahl festzulegen. Ein Dichter mag seine Worte und deren Anordnung bestimmen,¹²³ und auch ein bildender Künstler oder Komponist mag willentlich Farbe auf Leinwand (o. Ä.) und Noten auf Papier disponieren, die Interpretation überlassen diese Akteure aber dem Empfänger der Verse, Bilder und Noten. Stöckl (2004a: 53 FN 5) spricht in diesem Sinne von der „Herstellungsabsicht“, hinter der häufig auch die Absicht steckt, das Kunstwerk publik und damit rezipierbar zu machen.

Die Absicht des Werkproduzenten, mit seinem Werk bei Rezipienten Interpretationen auszulösen, kann auch nicht mit der Absicht gleichgesetzt werden, nur eine bestimmte Interpretation und nur ein bestimmtes Rezipientenverhalten hervorzurufen. Die Sinnvielfalt eines Werks läuft stets Gefahr, durch den ideologisch verkürzenden Blick eines Rezipienten – und darunter fällt auch der einseitige Blick auf das vom Sender Intendierte – radikal eingegrenzt zu werden (vgl. Stolze 2003: 137). Als Beispiel kann das Phänomen aus der Bildsemiotik erwähnt

123 Selbst dagegen verstößt der eine oder andere Dichter, etwa Mallarmé, der in seinem *Coup de des jamais n'abolira le hasard* (1897) seine Leser zur womöglich immer wiederholten Neuordnung der Verse und Versversatzstücke animiert, die er lediglich zugunsten der medialen Weitergabe durch eine gedruckte Ausgabe notgedrungen festzulegen hatte (vgl. hierzu Lichtenthal 2018).

3 Ästhetische Polysemiotizität

werden, das Barthes (1980/1989: 35f.) „punctum“ nennt und das in photographischen Aufnahmen einen gezeigten Gegenstand meint, den der Photograph nicht bewusst ins Bild aufnehmen wollte, den aber ein Rezipient als sinnträchtig, als *bestechend* erfährt. Wienen bezeichnet die in unterschiedlichem Maße immer gegebene Diskrepanz zwischen dem vom Sender Intendierten und dem vom Rezipienten Verstandenen als „Unsicherheit“ (Wienen 2011: 12), die im polysemiotischen Kommunikat mit seinen mehrdeutigen oder vermeintlich asemantischen Konstituenten (vgl. ebd.: 27) in potenziierter Form gegeben ist.

Nur in diesem Sinne lässt sich im Anschluss an das bisher Gesagte die Redeweise vom Werk als *Zeichenauswahl*, welche die Bindung von Semioseprozessen an einen aktiven Sender suggeriert, mit dem hier eingenommenen, rezipientenzentrierten Blickwinkel vereinbaren: Der Künstler disponiert seine Materie unter Berücksichtigung seiner Erfahrung als Zeichenrezipient, überlässt sein Werk aber Rezipienten mit zumeist abweichenden Erfahrungen des Zeicheninterpretierens. Diese Beobachtung mündet in einigen Rezeptionstheorien in die Feststellung, der Autor bzw. Künstler sei sein eigener und erster Rezipient. Bestätigt werden kann dies auch aus dem semiotischen Blickwinkel, insofern der fertige Text bzw. das fertiggestellte Kommunikat seinem Urheber selbst zur Struktur wird, die ihn zu immer abweichenden Schlüssen veranlasst. Stellvertretend sei wiederum Eco angeführt:

Wer schreibt, denkt an einen Leser. So wie der Maler, wenn er malt, an einen Betrachter denkt: Kaum hat er einen Pinselstrich angebracht, tritt er ein paar Schritte zurück und prüft die Wirkung; das heißt, er betrachtet das Bild mit den Augen dessen, der es künftig betrachten soll. Ist die Arbeit getan, so entspinnt sich ein Dialog zwischen dem fertigen Text und seinen Lesern (in den der Autor nicht eingreifen darf). (Eco 1983/1986: 55)

Von seinen übrigen Empfängern unterscheidet sich der Sender dadurch, dass er die Handhabe zur Beeinflussung des Schaffensprozesses besitzt. Solch eine Position kommt – die translatologische Ausrichtung der vorliegenden Arbeit vorwegnehmend – zu einem späteren Zeitpunkt im Leben eines Werkes nur noch dem Übersetzer (oder Bearbeiter) zu. Die privilegierte Stellung der nicht-aktorialen Empfänger formuliert die Hermeneutik seit Schleiermacher in dem Anspruch, „besser zu verstehen“, als sich der Autor bei der Niederschrift selbst verstanden hatte“ (Stolze 2003: 73). Der Urheber eines literarischen Werkes muss zwar glücklicherweise nicht, wie Eco ironisch anmerkt, nach der Vollendung desselben „das Zeitliche segnen“, „[d]amit er die Eigenbewegung des Textes nicht stört“ (Eco 1983/1986: 14). Wahr ist jedoch, dass die Wirkung eines Werkes, hier angesehen als die sich nach der Lektüre einstellenden individuellen und kollektiven Konsequenzen, oft eigensinnige, weil sehr wahrscheinlich auch nicht intendierte Wege geht.

Die Ansicht, dass die Intentionalität nicht nur konstitutiv für die Definition von Kommunikation, sondern auch für die von Zeichenhaftigkeit überhaupt sein

soll (vgl. Keller 1995: 118–132; Trabant 1996: 63; Fricke 2000: 103f.), ist nicht anschlussfähig an die von Hermeneutik und Rezeptionsästhetik vertretene Einsicht, dass in ästhetischen Kommunikationsprozessen das vom Rezipienten Interpretierte unabhängig vom produzentenseitig Intendierten existieren darf (vgl. Iser 1971: 33f.; Fricke 1981: 90), ja sogar muss, wenn man davon ausgeht, dass es in bestimmten Kontexten überhaupt erst vom Rezipienten abhängt, ob ein Artefakt als ästhetisch erfahren wird oder nicht.¹²⁴ Nur wenn dieser Prämisse zugestimmt wird, so merkt Fricke an, ist dem Kunstwerk überhaupt erst die Möglichkeit beschieden, über die Zeiten hinweg wirksam zu sein, denn „[i]m Gegensatz zu intendierten *Zwecken* sind nämlich die positiven *Folgen* von Dichtung nicht auf die Epoche ihrer Entstehung und Veröffentlichung beschränkt“ (Fricke 1981: 242). In der Tat ist gerade in Kunstwerken die Gleichsetzung des Sinns mit der Autorintention eine unzulässige Verkürzung, weil sich zwischen Produktion und Rezeption (und später auch Übersetzung) eine u. U. Jahrhunderte umspannende Wirkungsgeschichte drängt, in der die Sinnvielfalt des Kunstwerks oft augenfällig zutage tritt (vgl. Apel 1983: 17; Stolze 2003: 72, 84f.).¹²⁵ Hierin liegt auch die hermeneutische Vorstellung vom Verstehen als einem unabschließbaren Vorgang begründet.

Gemäß einer radikalen Auffassung könnte in ästhetischen Kommunikationsprozessen die Intentionalität des Senders auf die Produktion bzw. Disposition dessen beschränkt werden, was der Empfänger später als Signifikanten rezipiert und seinerseits sinnhaft ergänzt. Was ein Zeichen, ein Text¹²⁶ oder Kommunikat ist und was ihr Sinn, bestimmt, so wird auch in neurophysiologischen Ansätzen argumentiert (vgl. Posner 1977a: 6), in letzter Instanz der Rezipient. Man beachte an dieser Stelle die häufig anzutreffenden Vorbehalte von Künstlern bzw. Autoren, sich über ihre eigenen Werke zu äußern, um so u. a. auch eine Kultur der Vielfalt der Lese- bzw. Interpretationsweisen aufrecht zu erhalten. Eco formuliert für sich als Romanautor die Maxime: „Ein Erzähler darf das eigene Werk nicht interpretieren, andernfalls hätte er keinen Roman geschrieben, denn ein Roman ist eine Maschine zur Erzeugung von Interpretationen“ (1983/1986: 9f.).¹²⁷

124 Dies bringt auch Nelson Goodman zur Sprache, wenn er bezeichnenderweise nicht mehr fragt „was ist Kunst?“, sondern „wann ist Kunst?“ (1978/1990: 76).

125 Für die Musikhermeneutik vgl. Schering (1927/1990: 46): „Niemals [...] ist im Kunstwerk eine endgültige Bedeutungsfixierung dessen, was der Künstler gedacht hat; vielmehr trägt es die Möglichkeit unbegrenzter gedanklicher, geistiger Deutung in sich.“

126 S. Abschn. 4.1.1 für die Besprechung einiger relevanter Textbegriffe. An dieser Stelle ist wichtig anzumerken, dass auch in der Linguistik Ansätze vertreten sind, die einer rezipientenzentrierten Deutung offenstehen: „Ein Text ist ein Ausschnitt aus einem Diskurs, den jemand in einer bestimmten Situation und zu einem bestimmten Zweck als zusammenhängend und in sich abgeschlossen deklariert“ (Adamzik 2001: 258; vgl. hierzu auch de Beaugrande/Dressler 1981: 135ff.; Püschel 1997: 28, 40; Klemm 2002a: 24f.).

127 Ähnlich sieht dies Barthes (1963/1969: 111), der die Literatur metaphorisch mit Orpheus gleichsetzt und den vom Autor oder einer anderen Autorität explizierten Sinn als toten

3 Ästhetische Polysemiotizität

Schließlich sei für einen Romanautor nichts „erfreulicher [...] als Lesearten zu entdecken, an die er selbst nicht gedacht hatte und die ihm von Lesern nahegelegt werden“ (ebd.: 11). Auf dieser Einsicht beruht auch die in der Translatologie stellenweise vorgenommene Differenzierung von senderintendiertem „Text₁“ und rezipiertem „Text₂“ (vgl. Reiß 1988: 68; Stolze 2003: 201 FN 391).

Mit der Wahl eines empfängerzentrierten Zugangs zum Werk soll dem Autor keineswegs die Fähigkeit abgesprochen werden, „Interpretationen stimulierend zu erzeugen“, die Keller in der Hierarchie eindeutig über die „Fähigkeit zu interpretieren“ (1995: 161) setzt. Stattdessen soll mit ihr lediglich die Hypothese geäußert werden, dass erst die Pluralität der Leser und die Vielfalt der Leseweisen das Potenzial des Textes, Interpretationen zu stimulieren, zur Geltung bringen kann und dass sich diese Fähigkeit zur Stimulation von Interpretationen rein empirisch erst auf der Grundlage erfolgter und zugänglich gemachter Interpretationen beweisen lässt. Der hermeneutische Zirkel wäre kein unendlicher Zirkel, wenn nach dem Punkt des vom Sender Intendierten nicht das Potenzial weiterer Interpretationen bestünde, die zwar stets auf gängige „Leseweisen“ zurückgreifen, diese aber auch modifizieren. Damit sei nicht jeglichem interpretativen Relativismus das Wort geredet, denn nicht alle Interpretationen sind immer in intersubjektiver Weise konsensfähig. Es besteht eine sich ständig bereichernde und damit verändernde Struktur von Werkinterpretationen und Werkinterpretationsinterpretationen, die in der hermeneutischen Forschung als „Wirkungsgeschichte“ bekannt ist (vgl. Stolze 2003: 72) und in welcher der Wert – hier im strukturalistischen Sinne – der Leseweisen lediglich als Momentaufnahme eines sonst dynamischen Prozesses beschrieben werden kann. Der Wert einer Interpretation, d. h. deren Tragweite oder Abwegigkeit, bemisst sich dabei auch an der Geschichte ihrer eigenen Interpretationen. Die Interpretationsvielfalt ist, so die Grundüberzeugung in der Hermeneutik und Rezeptionsästhetik, eine im ästhetischen Werk angelegte Möglichkeit (vgl. z. B. Iser 1971: 35). Diese ist es, die auch zur Pluralität mehrerer (gleichberechtigter) Übersetzungen desselben Ausgangswerks, z. B. eines Librettos, führen (s. Abschn. 4.2.1).

Mit der empfängerzentrierten Sichtweise kann auch keine Verabschiedung vom Werkbegriff gemeint sein. Als die Interpretation bedingende Entität bleibt die Senderintention der Beschreibung von Werksinn immer erhalten. Gerade im ästhetischen Bereich verleiht ihnen der Rezipient durch seine oft tiefe Bewunderung diese Autorität. Er selbst siedelt den Werkurheber, sei dieser ein Dichter, Komponist oder Maler, oft auf einer hohen interpersonellen Hierarchieebene an.

Sinn beschreibt: „Ich glaube, man könnte sagen, die Literatur ist Orpheus, der aus der Unterwelt zurückkehrt. Solange sie geradeaus geht, allerdings *wissend, daß sie jemand führt*, lebt, atmet, geht das Wirkliche, das hinter ihr ist und das von ihr allmählich aus dem Ungesagten gezogen wird, und bewegt sich auf die Klarheit eines Sinnes zu. Sobald sie sich jedoch umwendet zu dem, was sie liebt, bleibt nichts anderes in ihren Händen als ein benannter, das heißt ein toter Sinn“ (vgl. aber v. a. auch ebd.: 112).

Wenn aber selbst die Definition eines Werkes als Kunst in den Händen des Rezipienten liegt, weil er womöglich etwas ursprünglich nicht für eine ästhetische Interpretation Intendiertes zum Gegenstand ästhetischer Reflexion macht, so muss sich aber die wissenschaftliche Beschreibung dieses Umstands bewusst sein und sich selbst als *eine* der möglichen Interpretationen eines Werkes verstehen. Die Rezeption eines Textes oder Kommunikats ist, so schreibt Steiner (1975/2004: 21), eine „Übersetzung“ aus einer Sender- in eine Empfänger-Sprache und wie bei jedem Transferendum sind verschiedene Translate nicht nur möglich, sondern auch notwendig. Vorausgesetzt wird hier allerdings, so sei bündig zusammengefasst, ein Interpret, der die intensive, wiederholte, aber auch kritische Auseinandersetzung mit Werk und Diskurs nicht scheut.

In der Textsemiotik (vgl. Eckkrammer/Held 2006), die Erkenntnisse zur Polysemiotizität z. T. auf textlinguistische Methoden zurückführt, sowie in der linguistischen Pragmatik und v. a. der Texthermeneutik findet sich die Forderung nach der konsequenten Berücksichtigung der Rolle des Empfängers. Denn in der sprachlich vermittelten Kommunikation lässt sich der Textsinn überhaupt erst in der Interaktion des Textinhalts mit dem Weltwissen desselben beschreiben (vgl. de Beaugrande/Dressler 1981: 8, 27). Gleiches gilt für die Rezeption musikalischer Strukturen (vgl. Karbusicky 1990a: 218) und schließlich auch für die Rezeption eines polysemiotischen Komplexes. Nachdem Kress/van Leeuwen (2001: 8) eine senderintendierte *articulation* und eine empfängerzentrierte *interpretation* unterscheiden, deren Aufeinanderfolge sie erst ‚Kommunikation‘ nennen, fassen sie zusammen: „In fact we might go one step further and say that communication depends on some ‚interpretative community‘ having decided that some aspect of the world has been articulated in order to be interpreted“.

Die Nachrangigkeit der Senderintentionalität gegenüber der Rezipientendeutung gilt auch für ästhetische polysemiotische Komplexe. Definiert Wolf (1998: 238) die Polysemiotizität (bei ihm: „Intermedialität“) noch als eine „intendierte, in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“, so entfernen sich jüngere Ansätze zur Polysemiotizität vom Intentionalitätspostulat. Kloepper z. B. geht es um die „zeichengesteuerten Leistungen des Lesers oder Zuschauers, die Voraussetzungen für Genuß und alle Geltungsansprüche sind, die man mit Kommunikation verbinden kann“ (1999: 23). Auch Stöckl vertritt im Hinblick auf Bild-Text-Konglomerate dezidiert eine rezeptionsorientierte Sichtweise, um so wenig konstruktiven und statischen Ontologisierungen der polysemiotischen Kommunikation aus dem Weg zu gehen (vgl. 2004a: 88f.). Was zählt, ist die rezeptive und (re-)produktive kognitive Kompetenz der Zeichenbenutzer (vgl. ebd.), der sich eine noch zu etablierende „kognitive Semiotik“ (ebd.: 224) anzunehmen hat. Von ähnlichen Überlegungen angetrieben, kritisiert Bucher (2011a: 142) die sogenannten „Salience-Theorien, die davon ausgehen, dass die Selektion [sc. der relevanten Informationen] vom

3 Ästhetische Polysemiotizität

Angebot selbst gesteuert wird – bspw. durch optisch auffallende Elemente“ und die damit „den dynamischen Aspekt des Verstehens“ durch ein Individuum mit eigenen Wissensbeständen ausblenden (vgl. auch Bucher 2007: 68). Dieser ist einer der heftigsten Kritikpunkte, die der Autor auch gegenüber der Transkriptivitätstheorie Jägers (2002) geltend macht (s. Abschn. 4.2.2).

Man muss nicht zwangsläufig an der semiotischen Grundsatzdebatte teilnehmen, die sich an der Frage entzündet, ob Zeichen außerhalb ihrer konkreten Gebrauchs- und Interpretationssituation existieren oder nicht,¹²⁸ um im Hinblick auf die Zeichenrezeption an dem festzuhalten, was Stolze für den Sprachgebrauch postuliert: „[D]och im Sprachgebrauch wirksam ist nur, was gerade im Bewusstsein des Sprachteilhabers präsent ist“ (Stolze 2003: 117; ähnlich bei Klopfer 1982: 86). Im Zeichengebrauch ist dementsprechend allein das wirksam, was im Bewusstsein von Zeicheninterpreten präsent ist. Gegenstand einer wenig spekulativen, „interpretativen Semiotik“ (Volli 2000/2002: 199) ist damit das rezipierte Werk als semiotische Okkurrenz bzw. sind die im konkreten Dialog des Rezipienten mit dem Werk aktivierten Wissensbestände.

3.4.2 Polysemiotizität und Dialogizität

Die angeführten Prämissen liefern bereits einige Erkenntnisse hermeneutischer Prägung für die Erforschung polysemiotischer Kommunikate. Insbesondere mit der dritten Prämisse wird die zentrale Stellung des Rezipienten in kommunikativen Prozessen verdeutlicht, die auch in der hermeneutischen Forschung als Ausgangspunkt fungiert (vgl. Stolze 2003: 104). Dennoch bleibt die Tätigkeit des Werkurhebers eine ebenso wichtige *conditio sine qua non*. Dem trägt das in der Hermeneutik vielreflektierte Prinzip des Dialogs bzw. der dialogischen Interaktion Rechnung. Demgemäß sind Urheberschaft und Rezeption als komplementäre und stets aufeinander bezogene kommunikative Tätigkeiten anzusehen, wenn auch die Produktion und Rezeption von Kommunikaten mit u. U. erheblichem spatio-temporalen Abstand erfolgen können. Am Prinzip der Dialogizität können somit weitere grundlegende hermeneutische Prinzipien systematisch festgemacht werden. Führende Vertreter literatur- und medienwissenschaftlicher Forschung fordern denn auch immer wieder dazu auf, zu diesem Konzept des

128 Keller (1995: 119), der seinerseits Jiránek (1992: 374) kritisiert, ist z. B. der Auffassung, Zeichen würden auch außerhalb ihrer kommunikativen Einbettung existieren. Zu bedenken wird hier allerdings gegeben, dass ein solch statischer Zeichenbegriff ernsthafte Konsequenzen nach sich zieht: Wenn ein Zeichen aus den Zeichenelementen Signifikat, Signifikant und Zeichenträger besteht, so ist in einer Situation, in der kein Rezipient zugegen ist oder der anwesende Rezipient einem Zeichenträger kein Signifikat zuzuordnen weiß, kein vollständiges Zeichen, sondern nur eine gegebene materielle Realität. Die volle Semiotizität eines Gegenstandes steht und fällt also mit der Kenntnis (oder Expertise) des Rezipienten über dessen Gebrauch in einem Kollektiv.

Dialogischen zurückzukehren, um kommunikative Produktions- und Verstehensprozesse zu veranschaulichen (vgl. Lachmann 1982, Klopfer 1999). Von einer ‚Rückkehr‘ zu diesem Prinzip kann deswegen die Rede sein, weil die Dialogizität bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Michail Bachtin erforscht worden ist – einer Persönlichkeit, die im Übrigen hermeneutische Grundgedanken oft miteinbezieht.¹²⁹ Dieses Verdienst brachte ihm auch das Epitheton ‚Philosoph des Dialogischen‘ (vgl. Sasse 2010: 8) ein. Einige seiner Aussagen zur Dialogizität werden nachfolgend herangezogen.

Zeichenprozesse – und das sind immer auch hermeneutische Prozesse – basieren in mehrfacher Hinsicht auf dialogischer Interaktion. In den folgenden Abschnitten wird es deshalb darum gehen, die Perspektiven auf das dialogische Prinzip, wie sie Schleiermacher entworfen und Cercel (2013: 189–194) synoptisch beschrieben hat, für die Polysemiotizitätsforschung fruchtbar zu machen: Es geht hierbei im Speziellen um drei konzeptuell zu unterscheidende Dialoge: (1) den Produzent-Rezipient-Dialog, (2) den Werk-Rezipient-Dialog und (3) den inneren Dialog im verstehenden Subjekt. Diese drei Dialoge hat auch Bachtin (1934f./1979: 172f.) im Sinn, wenn er zur Rezeption eines Romans schreibt:

Das Wort wird im Dialog als seine lebendige Replik geboren, es erlangt seine Form in der dialogischen Wechselwirkung mit dem fremden Wort im Gegenstand. Der Entwurf des Gegenstandes durch das Wort ist dialogisch. Aber darin erschöpft sich die innere Dialogizität des Wortes keineswegs. Nicht nur im Gegenstand trifft das Wort auf ein anderes fremdes. Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgegen. Das lebendige, umgangssprachliche Wort ist unmittelbar auf das Wort der folgenden Replik eingestellt: es provoziert die Antwort, nimmt sie vorweg und formt sich auf sie hin. Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. So vollzieht sich jeder lebendige Dialog.

Kommunikative Interaktion impliziert, so hat Merten (1977: 62f.) betont, die gegenseitige Wahrnehmbarkeit der Interaktionspartner. *Sensu stricto* ist dies in einer Kommunikationssituation, in der die empirischen Teilnehmer einen erheblichen räumlich-zeitlichen Abstand aufweisen und über ein (Text-)Artefakt miteinander kommunizieren (Dialog 1 und 2), nicht möglich. Doch sowohl der Produzent als auch der Rezipient eines Werkes simulieren während des Produktions- wie auch des Rezeptionsprozesses die dialogische Situation mit einem virtuellen Gegenüber und lassen sich vom vermuteten Verhalten des jeweilig anderen beeinflussen. Diese simulierte Interaktion macht ihr Verhalten zum sinnhaften und aufeinander bezogenen Handeln.

129 Interessant sind Bachtins Beobachtungen zur dialogischen Wechselwirkung zwischen Romanganzem und Romanteilen (1934f./1979: 156ff.) sowie zur Unabschließbarkeit des Text-Rezipient-Dialogs, den Bachtin in seiner Dostoevskij-Studie als Offenlassen interpretativer „Hintertüren“ (1963/1971: 262) konzeptualisiert (vgl. dazu Sasse 2010: 95–98).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Das dialogische Prinzip erweist sich, wie zu zeigen sein wird, als besonders kompatibel mit dem Anliegen der Polysemiotizitätsforschung. In mehreren Studien hat Klopfer (1982, 1986, 1999) als einer der ersten das von Bachtin herausgearbeitete Prinzip des Dialogischen auch im Kontext der unterschiedliche Zeichen miteinander kombinierenden Kommunikation beobachtet. In Bezug auf die auch bei Gadamer (1960/2010: 375f.) vorfindliche Auffassung des Dialogs als eines alternierenden Frage-Antwort-Spiels präzisiert Klopfer:

Dieses dialogische Tun findet aber nicht nur in *einem* Zeichensystem (der Sprache) statt, sondern auch zwischen verschiedenen. Auf fragende Worte können bezweifelnde Gesten folgen, auf ein Mienenspiel eine signifikative Handlung, auf ein Erröten die Erzählung des eigenen Lebens. (Klopfer 1982: 96f.)

Der Dialog zwischen Sender und Empfänger beschränkt sich nicht auf verbale Informationsübermittlung, sondern kann auch rein nonverbal wie in polysemiotischer Form erfolgen. Im Folgenden wird es daher darum gehen, die dialogische Struktur der Kommunikation mittels polysemiotischer Komplexe zu untersuchen. Die nächsten Abschnitte greifen die drei oben genannten Dialoge auf, allerdings mit einer leichten Akzentverschiebung, die gegenstandsbezogen zu legitimieren ist: Polysemiotische Kommunikate weisen eine komplexe Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsstruktur auf (s. Abschn. 3.2.2). Darauf hat in Bezug auf die theatrale Kommunikation z. B. Pfister aufmerksam gemacht und die Kollektivität von Produktion und Rezeption unterstrichen (vgl. 1977/¹¹2001: 29). Insbesondere die Kollektivität der Produktion verdeutlicht, dass die drei oben schematisch unterschiedenen Dialoge (nämlich Produktion, Rezeption und Reflexion) im Kontext der polysemiotischen Kommunikation ihre klaren Konturen verlieren. Hier lässt sich jeder einzelne Produktionsschritt als Dialog eines Urheber(kollektiv)s mit dem Urheber(kollektiv) des anvisierten nächsten Produktionsschritts auffassen (*Produzent-Rezipient-Dialog*). Der Aufruf des Urhebers zum „zeichengelenkten Mitmachen“ (Klopfer 1986: 141) appelliert dann nicht nur an den Rezipienten des fertigen Werks, sondern beschreibt im polysemiotischen Komplex bereits die Beziehung zwischen den Werkurhebern an sich, die ihr Tun aufeinander ausrichten, ja stellenweise erst aushandeln müssen. Umgekehrt aber lässt sich auch jeder Produktionsschritt als eine Replik auf den vorangegangenen Schritt auffassen (*Werk-Rezipient-Dialog*). Die Produktionskette lässt sich damit auffassen als eine Kette von Interpretationen. Das Produkt dieser interpretativen Kette, das Kommunikat als Signifikantendisposition, leitet die Verstehenstätigkeit des Rezipienten. Der Rezipient erfährt das Libretto *durch* die Vertonung, die Oper (als Verbindung verbaler und musikalischer Anteile) *durch* die Inszenierung (ähnlich auch Kaindl 1995: 85, 115).

Mit Bezug auf diese unscharfen Grenzen zwischen Werkproduktion und -rezeption rücken im Folgenden zwei bzw. drei Dialoge bzw. Dialogketten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: Berücksichtigung erfährt zunächst der Dialog zwischen den Werkurhebern (s. Abschn. 3.4.2.1). Wenn, wie oben erwähnt, der

Urheber eines Kommunikats bereits sein erster Rezipient ist, so ist es im Rahmen der Produktion polysemiotischer Kommunikate, die selten nur einen einzigen Urheber haben, wichtig, dem dialogischen Charakter der schrittweise aufeinander aufbauenden Produktionsschritte nachzuspüren. Das Kommunikat selbst enthält in jedem Stadium seiner Produktion die Spuren dieses Dialogs. Der zweite Dialog, auf den nachfolgend eingegangen wird, ist der Dialog zwischen dem Rezipienten und dem Werk – genauer: dem gesamten polysemiotischen Kommunikat (s. Abschn. 3.4.2.2.). Er ist für die Erhellung ästhetischer polysemiotischer Kommunikation deswegen so wertvoll, weil in diesem Zeichenerkennungs- und Zeichenlernprozesse gleichermaßen ihren Platz finden. Die in der bestehenden Theorie zur polysemiotischen Kommunikation gängige Redeweise von der dialogischen Interaktion zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme (s. Abschn. 3.4.2.3) ist ein zwar legitimer, aber von einem konkreten Rezipienten abstrahierender Ansatz. Jeder Dialog der Zeichen ist ein von einem Rezipienten beobachteter Dialog. Dieser Dialog zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme wird daher in diesem den hermeneutischen Prozess fokussierenden Kapitel nur kurz erwähnt, um im folgenden Kapitel (3.5) eingehender und weniger metaphorisch beschrieben zu werden.

Der oben als letzter genannte dritte Dialog, der die Entwicklungsgeschichte eines Menschen als „fortlaufendes Selbstgespräch“ (Cercel 2013: 189) konzeptualisiert, wird im Folgenden zwar in der Vorstellung des synsemiotischen Zeichenlernens (s. Abschn. 3.4.2.2) bzw. des Werkverstehens (s. 4.2.2) sporadisch mitberücksichtigt, kann in der vorliegenden Arbeit aber nicht näher, geschweige denn systematisch ausgeführt werden. Dies liegt darin begründet, dass die translatorische Relevanz dieses im Rezipienten ablaufenden Dialogs nur an einem aussagekräftigeren und überdies schwierig zusammenzustellenden Korpus aufgezeigt werden könnte. Einige Fragestellungen, die eindeutig Bezug auf die Librettoübersetzung als Ergebnis eines inneren Dialogs nehmen, könnten lauten: Inwiefern unterscheiden sich Librettoübersetzungen voneinander, die der gleiche Übersetzer zu unterschiedlichen Zeitpunkten seiner Tätigkeit anfertigt? Inwiefern unterscheiden sich Übersetzungen, die von Laien- bzw. erfahrenen Librettoübersetzern angefertigt wurden, voneinander? Worin unterscheiden sich die bei diesen Übersetzergruppen beobachteten Übersetzungsprozesse? Da von den vielen Generationen an Librettoübersetzern zum heutigen Zeitpunkt Materialien wie Think-aloud-Protokolle schwerlich eingefordert werden können sowie Kunst und Handwerk der sangbaren Librettoübersetzung in jüngerer Zeit zu verebben scheinen, gestaltet sich die Rekonstruktion des inneren Dialogs von Librettoübersetzern zum heutigen Zeitpunkt als schwierig.

3 Ästhetische Polysemiotizität

3.4.2.1 Zum Dialog zwischen den Werkurhebern

Bei der Abfassung eines schriftlichen Textes hat dessen Autor seinen zukünftigen Rezipienten im Blick. Mit dieser Orientierung, bei der immer auch seine eigene Erfahrung als Textrezipient mit hineinspielt (vgl. Jauß 1982: 12; Klopfer 1999: 38f.), signalisiert er seine Bereitschaft zum Dialog mit seinen Lesern. In der Literatursemiotik nennt man diesen während der Produktion eines literarischen Werkes imaginierten Rezipienten mit den ihm unterstellten Verstehensvoraussetzungen den „idealen“ bzw. „Musterleser“ (vgl. Volli 2000/2002: 14). Analoges gilt auch für die Schaffung und Rezeption nichtverbaler und polysemiotischer Kommunikate. Ihr Produzent hat einen Idealrezipienten mit einer spezifischen „enzyklopädischen Kompetenz“ (ebd.: 161) bzw. Kennerschaft (vgl. 3.2.2.3) vor Augen. Dieses Bild vom Idealrezipienten bestimmt in hohem Maße bereits die Produktion eines Kommunikats. Nun wirken an der Schaffung eines polysemiotischen Gebildes i. d. R. mehrere Urheber mit, die zum ‚Urheberkollektiv‘ zusammengefasst werden können. Die Produktionsphase gestaltet sich bei einem polysemiotischen Gebilde deswegen häufig komplexer, als dies bei der Abfassung eines Textes durch einen einzigen Autor der Fall ist. Diesen Umstand bemerkt z. B. Pfister (1977/¹¹2001: 29), der die *differentia specifica* der Produktion und Rezeption polysemiotischer Kommunikate am Beispiel theatraler Werke folgendermaßen beschreibt:

Wenn auch die moderne, extrem arbeitsteilige Organisation des Theaterwesens mit ihrer Differenzierung der Produktionsfunktionen (Autor, Dramaturgie, Theaterverwaltung, Regie, Schauspieler, Kostüm- und Maskenbildner, Bühnenbildner und Beleuchter) nicht historisch generalisiert werden kann [...], bedingt doch die Bühnenrealisierung des literarischen Textsubstrats immer die Zusammenarbeit eines Produzentenkollektivs, wie sie für rein literarische Textsorten nicht notwendig gegeben ist. Dieser Kollektivität der Produktion entspricht auf der Empfängerseite als Normalfall eine kollektive Rezeption, die ebenfalls bei rein literarischen Textsorten, zumindest in der Neuzeit, die Ausnahme ist. Beides – die Kollektivität sowohl der Produktion als auch der Rezeption – beeinflusst, wie wir sehen werden, unmittelbar die Struktur dramatischer Texte.

Auf Pfisters Konzeption eines Rezipientenkollektivs wird unten (vgl. Abschn. 3.4.2.2) noch näher eingegangen. Hier genügt es zu betonen, dass bei der (musik-)theatralen Kommunikation auf der Produzentenseite ein Kollektiv wirkt, deren Mitglieder Tätigkeiten ausführen, die zu einem kohäsiven und kohärenten Kommunikat beitragen.

Die Tätigkeit der Werkurheber ist als aufeinander bezogenes Handeln zu betrachten und weist, da sie alle sowohl eine rezipierende als auch eine produzierende Funktion einnehmen, eine dialogische Struktur auf. Ob die jeweiligen Produktionsschritte nun nacheinander geschaltet sind oder parallel ablaufen – sie müssen stets aufeinander Bezug nehmen. Bei der Opernkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts etwa folgen die Produktionsschritte meistens aufeinander,

während die Zusammenarbeit der Urheber bei den Opernreformatoren Calzabigi (Libretti) und Gluck (Musik) inniger wird und nahezu zeitgleich abläuft. Komponisten wie Berlioz, Wagner oder Busoni verkörpern gar Librettist, Komponist und Intendant in Personalunion in sich (vgl. Marschall 2004: 17) und bereiten damit dem modernen Regietheater den Weg (vgl. Hiss 2005: 87). Aber auch solch starke und von einer einheitlichen Gestaltungsidee angetriebene Persönlichkeiten sind spätestens bei der Werkaufführung auf mitproduzierende Aktanten wie Musiker, Tänzer, Schauspieler etc. angewiesen, die mit ihrer Gestaltung das Rezeptionereignis nachhaltig mitprägen. Die Kollektivität der Produktion eines polysemiotischen Artefakts kann damit als Regelfall gelten. Nachfolgend wird es darum gehen nachzufragen, inwiefern sich die Vorstellung eines ersten Urhebers vom weiterverarbeitenden Urheber als einem Musterinterpreten auf die Produktion auswirkt. Wie muss bspw. ein Librettist seinen Text gestalten, damit er später vom Musiker vertont – Zander (1985: 188) würde sagen: „veropert“ – und dann noch von den Sängern gesungen werden kann? Aus komplementärer Sicht ließe sich fragen: Inwiefern sind bestimmte Texte für die Vertonung bzw. Veroperung geeigneter als andere? Inwiefern bedingt die Gestaltung der Textgrundlage den musikalischen Kompositionsprozess?

Für polysemiotische Kommunikate, bei denen der Text den Ausgangspunkt des Produktionsprozess darstellt, gilt allgemein: Die textliche Grundlage muss sich zur Weiterverarbeitung durch andere Produzenten eignen. Dies gilt auch für polysemiotische Gebilde, deren textliche Grundlage nicht explizit zur Weiterverarbeitung konzipiert wurde, aber dennoch *ex post* zu diesem Zwecke herangezogen werden kann. Dieser Umstand ist bereits in Bezug auf eine Kommunikationsorte beobachtet worden, die sich ähnlich wie die Oper auf eine verhältnismäßig lang zurückreichende Geschichte berufen kann: das Emblem. Zu der Emblematik der Renaissance und des Barock, namentlich zum *Emblematum liber* (1531) von Andrea Alciato, bemerkt Moog-Grünwald (2008: 203): „Die Emblemata genannten [sc. lateinischen] Epigramme bergen selbst das Moment des Transmedialen in sich: Der poetische Text führt eine ‚pikturale Spur‘, und [...] es eignet vice versa der Pictura bzw. der Res picta eine ‚poetische Spur‘.“ Alciato wählt für sein Emblembuch also bildanregende bzw. bildverweisende Epigramme, die nach einer Ergänzung durch piktoriale Zeichen förmlich trachten und damit zur Polysemiotizität streben. Ähnliches lässt sich, wie nachfolgend ersichtlich wird, auch an der Oper nachweisen, denn auch ein Libretto muss die Ermöglichungsstrukturen für die polysemiotische Gestaltung bereits in sich tragen, noch bevor es vertont wird.

Gerade bei zu vertonenden Texten muss sich stets vergegenwärtigt werden, dass diese bereits vor der Weiterverarbeitung durch den Komponisten Eigenschaften aufweisen (müssen), die sie zur Vertonung geeignet erscheinen lassen. Dies gilt sowohl für Texte, die von vornherein für die Vertonung vorgesehen sind, als auch für solche, die womöglich abweichend von der ursprünglich

3 Ästhetische Polysemiotizität

intendierten Verwendungsweise erst im Nachhinein von einem Komponisten vertont werden (z. B. in Musik gesetzte Gedichte des 19. Jahrhunderts).¹³⁰ Bei der Oper kann die Bestimmung des Textsubstrats zur Vertonung in den meisten Fällen aber vorausgesetzt werden; Ausnahmen finden sich im Bereich der Literaturoper. Der Textdichter einer Oper ist also i. d. R. dazu angehalten, in dialogischer Voraussicht eine Textgrundlage zu erschaffen, welche in mehrfacher Hinsicht die Vertonung begünstigt. Abert schreibt, das Libretto sei „[e]in zur Komposition bestimmter Text, dessen Inhalt und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden“ (1960: 708; ähnlich auch Overbeck 2011: 2, 30). Diese Eigenschaft wurde vom Opernkomponisten aller Zeiten stets explizit eingefordert. Dass die Dichtung eines vertonbaren Textes aber nicht so leicht ist, wie es scheinen könnte, belegen die vielen Zeugnisse der Komponisten, etwa von Schütz bis Wagner, die sich stets „intensiv, wenn auch häufig erfolglos“ (Gier 1998: 4), auf die Suche nach guten Textgrundlagen für ihre musikdramatischen Werke begaben. Wie bei jedem echten Dialog sind auch bei der Opernproduktion Aushandlungen über den gemeinsamen Gegenstand notwendig, und so kommt es vor, dass Librettisten und Komponisten in regem Austausch über die Form des zu vertonenden Textes stehen oder dass Komponisten die vom Librettisten gelieferte Textgrundlage so verändern, wie sie diese für ihre Belange benötigen (vgl. Gier 1989: 16, 29; Mertens 2011: 77). Das ursprüngliche Werk des Librettisten kann im Verlauf weiterer Produktionsschritte, nämlich der Musikkomposition und der Inszenierung, u. U. erhebliche Veränderungen erfahren.

Der Librettist liefert Verse (und manchmal auch Prosa), die sich sowohl von Stoff und Handlung her als auch auf der sprachlichen Ebene zur musikalischen und szenischen Umsetzung eignen. Jean-Jacques Rousseau etwa lobt den Librettisten Philippe Quinault dafür, dass er die französischen Prototypen eines für die Vertonung prädestinierten Texttyps gestiftet habe:

Quinault befragte die Natur, und wahrhaft schöpferisch in dem Genre, dem er sich verschrieb, gab er seinen Libretti genau das Besonderer, dessen sie im Hinblick auf ihre Verwendung bedurften. Er machte daraus eine besondere Gattung, aus der man für die Oper die bestmöglichen Regeln abziehen kann. (Rousseau o. J./1984: 10)

Auch Gluck lässt in einem Brief an den Herausgeber des *Mercur de France* (Februar 1773) nicht die Gelegenheit aus, Calzabigi als herausragenden Librettisten zu würdigen, der ihm mit seinen Texten zu *Orfeo ed Euridice* (UA 1762), *Alceste* (UA 1767) und *Paride ed Elena* (UA 1770) geliefert hat, die sich in besonderem Maße für die Vertonung eignen sollen. Auf diese Weise habe der Librettist gewährleistet, dass die fertige Oper nicht zum „schwachen und langweiligen Kunstprodukt“ verkommt:

130 Aus diesem Grund ist für Gier ein Libretto „nicht nur der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder vertonbare dramatische Text“ (Gier 1998: 6). Dem ist präzisierend hinzuzufügen, dass nicht jeder ‚vertonbare‘ dramatische Text auch tatsächlich vertont bzw. veropert wurde und daher nicht automatisch als Opernlibretto aufgefasst werden kann.

3.4 Hermeneutische Polysemiotizitätsforschung

Ces ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles & pathétiques qui fournissent au Compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique & touchante. Quelque talent qu'ait le Compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le Poëte n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les Arts sont foibles & languissantes. (Zit. nach Du Rouillet 1781: 9)

Zur Veränderung seiner Kompositionsweise und folglich zur Opernreform wurde Gluck, wie er selbst dargelegt hat (vgl. Du Rouillet 1781: 8–10), überhaupt erst durch den Librettisten angeregt.¹³¹ Dennoch erscheint Gallaratis Einschätzung von Glucks und Calzabigis Zusammenarbeit etwas übertrieben, wenn er die Veränderungen im Stil des Komponisten als „Ergebnis einer Erleuchtung“ oder als „die Bekehrung zu einem neuen Glauben nach dem Blitzschlag auf der Straße nach Damaskus“ (Gallarati 2010: 82) beschreibt – hierzu aber in der Analyse (Kap. 5) mehr. Mit diesen Beispielen sei vorab aufgezeigt, dass das Libretto wie auch die oben erwähnten Epigramme, auf die Emblembücher rekurrieren, Repräsentanten von Textsorten darstellen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie die Spuren der Polysemiotizität bereits vor der ‚Weiterverarbeitung‘ durch einen Komponisten, Graphiker etc. in sich tragen. Diese Weiterverarbeitung ist in den meisten Fällen anvisiert, und ein gewichtiger Teil der Eigenschaften eines Librettos ist eben darum von der Voraussicht seines Urhebers auf die zukünftige Tätigkeit des Komponisten geprägt.

Ein Librettist liefert, wie es Algarotti (1754/1791: 320) in metaphorischen Worten darstellt, gewissermaßen das Fundament bzw. die Ausgangsbasis für alle nachfolgenden Schritte der Opernproduktion:

Dal libretto si può quasi affermare, che la buona dipende o la mala riuscita del dramma. Esso è la pianta dell'edifizio; esso è la tela, su cui il poeta ha disegnato il quadro, che ha da esser colorito dipoi dal maestro di musica. Il poeta dirige i ballerini, i macchinisti, i pittori, coloro che hanno la cura del vestiario; egli comprende in mente il tutto insieme del dramma; e quelle parti, che non sono eseguite da lui, le ha però dettate egli medesimo.

Auch der Librettist kann dann als weiterverarbeitender Rezipient aufgefasst werden, wenn er bspw. einen in Prosa oder Versform, in der gleichen oder einer anderen Sprache überlieferten Stoff für die Opernbühne adaptiert. Dies dürfte in der Opernliteratur den Regelfall darstellen, sind doch genuin für das Musiktheater verfasste Stücke eher unüblich (vgl. Leopold 2006: VIII).

Gier hat einen Katalog an allgemeinen Merkmalen zusammengetragen, die das Libretto in seiner mittlerweile über 400jährigen Geschichte in relativ

131 Über Libretti von Metastasio, die auch Gluck in seiner Zeit vor 1762 vertont hat, sei eine Opernreform schlicht nicht möglich gewesen, so Tenschert (1951: 90). Dem widerspricht z. T. Gier, der anmerkt: „Auf diese Art [sc. im Stil eines Gluckschen Reformwerks, M. A.] lassen sich ohne Weiteres auch Libretti Metastasios komponieren, wenn man gewisse Änderungen vornimmt [...]; musikalische Neuerer wie Niccolò Jommelli oder Tommaso Traetta haben denn auch häufig Bearbeitungen älterer Texte vertont“ (Gier 1998: 110).

3 Ästhetische Polysemiotizität

konstanter Weise aufzuweisen pflegt. Er resümiert: „Als wesentliche Merkmale des Librettos lassen sich somit angeben: (1) Kürze; (2) diskontinuierliche Zeitstruktur; (3) Selbständigkeit der Teile; (4) Kontraststruktur; (5) Primat des Wahrnehmbaren.“ Aus diesen Merkmalen resultieren einige für die Vertonung günstige Bedingungen. (1) Ein Operntext ist i. d. R. kürzer als der Text eines Schauspiels, um aber letztlich auf eine ähnliche Aufführungsdauer zu kommen (vgl. ebd.: 6; ähnlich Borchmeyer 1996: 1119). Dies ist nachvollziehbar, muss doch der Musik in der Oper auch Raum für die eigenständige Entfaltung gegeben werden. Daher formuliert schon Istel in lapidarer Weise: „Ein Libretto kann überhaupt nicht kurz genug sein“ (1914: 73). Von daher rührt auch auf lexikalischer Ebene die häufige Verwendung von Schlüssel- bzw. Schlagwörtern (vgl. Overbeck 2011: 38). (2) Die „diskontinuierliche Zeitstruktur“ des Librettos liegt darin begründet, dass die in der Oper die Handlung vorantreibenden Teile mit solchen abwechseln, in denen die Handlung praktisch stillsteht und wiederum eine musikalisch anspruchsvolle Kontemplation des Geschehens oder einen ausführlichen musikalisch-gesanglichen Ausdruck des inneren Gemütszustands durch die Charaktere ermöglicht. (3) Damit verbunden ist die „Selbständigkeit der Teile“, die zwar miteinander (mehr oder weniger lose) zu einem einheitlichen Handlungsstrang verknüpft sind und doch als distinkte Einheiten gelten können (vgl. ebd.: 8). Gemäß dem *Variatio-delectat*-Prinzip motivieren sie eine je unterschiedliche und, bezogen auf größere Werkeinheiten, abwechslungsreiche Vertonung. (4) Die Rede von der „Kontraststruktur“ meint aber nicht nur diese Vielfalt, sondern allgemein die bereits im Libretto vorgezeichnete Kopräsenz von höchst Gegensätzlichem in der Oper überhaupt, die bereits Bie dazu verleitete, die Oper als „unmögliches Kunstwerk“ (1913: 9) zu bezeichnen. Zu nennen sind etwa die großen Unterschiede im Verhältnis von dargestellter Zeit und Darstellungszeit (vgl. Gier 1998: 10) oder zwischen Statik und Dynamik der Handlung (vgl. 2). (5) Von einer Dominanz „des Wahrnehmbaren“ kann im Libretto insofern die Rede sein, als in ihm sprachlich expliziert wird, was in anderen Bühnenkünsten, z. B. dem Sprechtheater, implizit bleibt (vgl. ebd.: 14) – und dies wiederum mit dem Zweck, durch die Musik und die Inszenierung wieder aufgegriffen und damit dem Bereich des Trivialen wieder enthoben zu werden.

Mit den genannten fünf Punkten sind Merkmale aufgezählt, die einen Text zur adäquaten Ausgangsbasis für eine musiktheatrale Weiterverarbeitung machen. Ähnlich allgemein ist auch eine Forderung des Komponisten Verdi gehalten, der in einem Brief an Clara Maffei die „Musikabilität“ des Stoffes als die unabdingbare Anforderung ansah, der ein von ihm zu vertonendes Libretto entsprechen musste. Dieses musste ein Sujet besitzen, das ein Faszinosum als Auslöser starker Gefühle bei den Protagonisten verarbeitet und deswegen musikdramatisch wirksam umsetzbar ist („Io desidero soggetti [...] musicabili“; zit. nach Mertens 2011: 74). Wie unnachgiebig Verdi seinen Librettisten gegenüber in diesem Punkt war, zeichnet Mertens nach (vgl. ebd.: 76f.). Doch nicht nur auf solch

allgemeinen Ebenen manifestiert ein Libretto seine besondere Eignung für die Vertonung, sondern auch und gerade auf der Ebene der sprachlichen Signifikanten, deren Disposition in semiotischer Hinsicht eben die Domäne des Librettodichters darstellt.

Der Begriff ‚Libretto‘ kann, wie bereits angemerkt worden ist, als Textsortenbezeichnung fungieren, weil sich unter ihn Texte mit relativ homogenen Merkmalen subsumieren lassen (vgl. Overbeck 2011: 125). Die Sprache im Libretto kann aber auch als *Sprachvarietät* (vgl. ebd.: 2) bzw. als *language for specific purposes* (vgl. Agnetta 2016: 138) aufgefasst werden, da sie auf allen linguistischen Ebenen (Lexik, Morphologie, Syntax etc.) in charakteristischer Weise gestaltet ist. Overbeck spricht deshalb allgemein vom „Librettoidiom“ (2011: 2) bzw. „Opernidiom“ (ebd.: 58), das zwar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem der jeweils landessprachlichen Dichtung oder des Sprechtheaters aufweist, dennoch von diesen anderen Varietäten unterschieden werden kann (ebd.: 315, 333). Im Folgenden sollen nicht alle Merkmale dieses Idioms aufgezählt werden; Overbeck hat diese Arbeit mit ihrer exemplarischen Studie *Italienisch im Opernlibretto* (2011) in übersichtlicher und überzeugender Form geleistet. Vielmehr soll der von ihr erstellte Merkmalkatalog als Ausgangsbasis für den Hinweis darauf dienen, inwiefern ein Librettist mit seinen Sprachformulierungen konkrete Anknüpfungspunkte für die Vertonung (und später auch für die Inszenierung) bietet.

Erstens beeinflusst der Librettist die Musik durch die Lautstruktur der verbalen Signifikanten. Der Komponist muss, um eine natürliche, zum Text passende Gesangslinie zu erschaffen, in seiner Vertonung das vom Librettisten ausgewählte Versmaß und den Sprachrhythmus aufgreifen und die Verse in ein angemessenes musikalisches Metrum (entspricht dem Versmaß) und einen sich der Betonungsstruktur desselben fügenden Rhythmus überführen. Dies lässt sich an den Gesängen der unten eingehender beschriebenen Oper *Orfeo ed Euridice* nachweisen, deren Einfachheit bzw. Natürlichkeit Gluck auf die programmatisch verfolgte Intention zurückführt, die im Librettotext vorfindlichen Deklamationshinweise zu übernehmen und musikalisch zu „bestätigen“: „ma musique ne tend qu’à la plus grande expression & au renforcement de la déclamation de la Poésie“ (Du Roulet 1781: 9). Es muss in diesem Kontext daran erinnert werden, dass ein solches Vorgehen als eines der Hauptcharakteristika der Gluckschen Opernreform zu werten ist (vgl. Gallarati 2010: 83), wendet sich diese doch explizit gegen die in der zeitgenössischen Gesangs- und Kompositionspraxis überhand nehmende und sich in Form textlich gänzlich unmotivierter Koloraturen manifestierende Überladung der Gesangslinie (vgl. Kap. 5.2). Aber nicht nur Versmaß und -rhythmus, auch andere Merkmale des Lautbilds eines Librettotextes können die Struktur der dazu komponierten musikalischen Linie (im Gesang, aber auch im Orchesterpart) beeinflussen. Hierzu zählen v. a. der Reim, die Assonanz und die rhetorisch-stilistischen Figuren. Charakteristische Reime und Assonanzen, d. h. die Gleichheit oder Ähnlichkeit des Auslauts, wird dadurch wiedergegeben, dass

3 Ästhetische Polysemiotizität

die Gesangslinie an den entsprechenden Textstellen mit einer kongruenten (aber nicht zwangsläufig auf der gleichen Tonhöhe bleibenden) musikalischen Motivik ausgestattet wird:



Abb. 3: Reim-Motiv-Kongruenz im *Orfeo* (I.1, T. 166ff., 178ff.)

Neben dem Reim können auch Lautmalereien die Vertonung inspirieren, wie dies etwa in folgendem Beispiel geschieht, in dem Gluck in der dritten Strophe – und nur hier! – des ersten Solilieds des Titelhelden Orfeo den Inhalt, aber auch die Konsonantwiederholungen in der Formulierung „*va mormorando il rio*“ musikalisch aufgreift und in der Orchesterbegleitung, genauer in der ersten Violine, folgende Motivik setzt:



Abb. 4: „mormorando“-Figur in der ersten Violine (*Orfeo* I.1, T. 272ff.)

Die Repetition des stimmhaften bilabialen Nasallauts [m] und des stimmhaften alveolaren Vibranten [r] in „mormorando“ sieht sich als agile Sechzehntelfigur in Musik gesetzt, die ebenso wiederholt zum anhaltenden Abbild des ‚Flüsterns des Flusses‘ wird.¹³²

Damit sei direkt zur zweiten Möglichkeit übergegangen, gemäß der ein Librettist die Vertonung seiner Verse beeinflusst, nämlich durch die Inhaltsseite bzw. die Semantik seiner Formulierungen. Bei der gebotenen Kürze eines Librettos ist es daher nicht verwunderlich, wenn die „inhaltsreichste[n] Wortarten“

132 Da dieses Beispiel in der translatologischen Analyse (s. Kap. 5) nicht aufgegriffen wird, sei darauf hingewiesen, dass die Wiedergabe des italienischen „mormorando“ durch das nächste deutsche Äquivalent „murmeln“ ein Leichtes wäre. Swarowsky entscheidet sich denn auch in seiner deutschen Übersetzung dieser Textstelle für die Formulierung „murmelnde Bäche tönen“, während Abert (1914) eine abweichende Abfolge von zweifelsohne auch lautmalerschen und daher passenden Zischlauten (der stimmlosen postalveolaren Frikative [ʃ]), nämlich „rauschet der Strom durchs Tal“, wählt.

(Overbeck 2011: 148), d. h. in erster Linie Substantive, dann auch Adjektive und Verben, mit Schlüsselwortcharakter (ebd.: 229f., 336) dominieren. Sie tragen zur Anschaulichkeit des Textes bei, die Istel als Kernmerkmal einer guten Musikdramatik charakterisiert: „Anschaulichkeit ist die erste und wichtigste Forderung an den musikalischen Dramatiker. Fast alle anderen Gesetze der dramatischen Dichtung lassen sich aus dieser Grundforderung herleiten“ (Istel 1914: 75). Vom Librettisten wünscht er sich: „Er schaffe *anschaulich*, d. h. er denke in jedem Augenblick daran, daß das, was er gibt, nicht nur *gehört*, sondern *auch* gesehen werden soll“ (ebd.: 72).¹³³ Gleiches gelte auch für den Komponisten, der „[a]uch mit den *Augen*, nicht nur den *Ohren*“ und „[n]icht an der Szene vorbeikomponieren [soll], wie das sogar berühmte Komponisten gelegentlich machen“ (ebd.: 74). Gelegentlich wird im Operndiskurs die Fähigkeit, einen konzisen und anschaulichen Text zu schaffen, als oberste Anforderung an den Librettisten dargestellt (vgl. Dahlhaus 1992: 87).

I. d. R. ist es aber die Gestaltung sowohl auf der Ausdrucks- als auch auf der Inhaltsebene,¹³⁴ mit denen ein Librettist einem Komponisten Hinweise darauf gibt, wie ein Text vertont werden kann. Durch die Wahl eines bestimmten Versmaßes (Fünf-/Achtsilber), Reimschemas, eines eher kontemplativ-emotionalen Gehalts und durch die Verwendung von Metaphorik signalisiert v. a. im 18. Jahrhundert der Librettist dem Komponisten, dass er die betreffende Textstelle als (Da-capo-)Arie vertont wissen will (vgl. Agnetta 2017, 2018a). Der Komponist muss nicht allen Vorgaben seines Textdichters Folge leisten, doch ist er, wie etwa Dürr (1994/2004: 15ff.) dargelegt hat, als Interpret des Librettotextes an Vertonungskonventionen gebunden, die nicht nur für sein Schaffen relevant sind, sondern auch die Akzeptanz seiner Komposition durch den Rezipienten bedingen.

3.4.2.2 Der wohlwollende Rezipient und das werkinterne Zeichenlernen

Der zweite Dialog, der im Folgenden Aufmerksamkeit erfährt, findet zwischen dem Rezipienten und dem polysemiotischen Kommunikat statt und nicht zwischen dem Rezipienten und dem empirischen Urheber des Kommunikats. Letztergenannter ist oft aufgrund seiner spatio-temporalen Entfernung zum Rezipienten und zur Rezeptionssituation allenfalls als impliziter Urheber vorhanden. Auf die

133 An dieser Stelle lässt sich nur kurz anmerken, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann: Das Abfassen eines Librettos erfordert nicht nur Rücksichtnahmen auf die Bedürfnisse des Komponisten, sondern auch auf die des Regieteam und der Aufführenden. Denn auch sie profitieren bei ihren Interpretationen von der Anschaulichkeit der sprachlichen Vorlage.

134 Im weiteren Verlauf der Arbeit werden die Anschlusspunkte, welche die Sprache als System für eine mögliche Musikalisierung bzw. Veranschaulichung bereithält, als semiotische Inhärenzen (im ersten Fall als ‚musikalische‘, im zweiten als ‚bildliche/szenische Inhärenzen‘) beschrieben (vgl. Kap. 3.6).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Wichtigkeit dieser Beobachtung hat nicht zuletzt Ingarden (1931/1965: 20f.) hingewiesen. Der empirische Autor ist, wie es in der modernen Gesprächsanalyse heißt, in der konkreten Rezeptionssituation meistens nicht Teil des „Interaktionsensemble[s]“ (Deppermann/Schmitt 2007: 20).

In verstehenstheoretischer Hinsicht ist ein Rezipient ein System von Wissensbeständen, die dort bewusst und unbewusst aktiviert werden, wo sie relevant zu sein scheinen. Sinn entsteht also, wie auch Kußmaul (2007/³2015: 30) eine kognitionstheoretische Annahme bündig zusammenfasst, im Dialog bzw. in der „Interaktion“ eines (bei Kußmaul noch rein sprachlichen) Kommunikats mit den Wissensbeständen des Rezipienten:

Das in unserem Gedächtnis gespeicherte [...] Wissen ist zunächst einmal ein passives Wissen; erst durch die „hereinkommenden“ sprachlichen Formen wird es aktiviert, wird die Tür zu diesem Wissen sozusagen geöffnet. Verstehen kommt also erst zustande und Bedeutung entsteht erst durch die Interaktion dessen, was hereinkommt, mit dem, was in uns drin ist. Noch zugespitzter ausgedrückt: Bedeutung ist nichts anderes als diese Interaktion. (Ebd.)

Den Gedanken, dass auch die Polysemiotizitätsforschung eine auf ebendieser Annahme aufbauende „interaktionale Theorie des Verstehens“ gewinnbringend als Fundament nehmen kann, hat Bucher (2004; 2007: 69f.; 2011a: 138; 2011b: 110) mehrfach ausgeführt. Das Verstehen polysemiotischer Kommunikate beschreibt er als „interaktionale Aneignung“ (2004; 2011b) und scheint in bewusster Abgrenzung zum unten eingehend beschriebenen Transkriptionsmodell (s. Abschn. 3.5.2) erstmals in der Polysemiotizitätsforschung einen dezidiert rezipientenzentrierten Blickwinkel einzunehmen. Mit seinen Ausführungen zum Werk-Rezipient-Dialog hat er wesentliche Anstöße in die Richtung gegeben, der sich auch die vorliegenden Überlegungen verpflichtet fühlen.

Bucher (2007, 2011a, 2011b) fasst die Rezeption polysemiotischer Kommunikate durchaus auch im rezeptionsästhetischen Verständnis als Interaktion zwischen Werk und Rezipient auf. Dabei stützt er sich u. a. auf einschlägige Schriften von Iser (1971, 1980). In seinen Ausführungen, die *Eye-tracking*-Ergebnisse und *Think-aloud*-Protokolle konsequent miteinbeziehen, finden sich wertvolle Hinweise für die Beschreibung der durch polysemiotische Gebilde in Gang gesetzten Verstehensprozesse (vgl. Bucher 2007: 70; 2011a: 140ff.). Durch diese „empirische Multimodalitätsforschung“ (2011b: 113) redet er einem vornehmlich rezipientenorientierten Ansatz bei der Analyse polysemiotischer Kommunikate das Wort (vgl. auch Bucher/Schumacher 2012). Sein Ziel ist die Entwicklung einer konsistenten „Theorie des multimodalen Verstehens“ (ebd.: 115). Obwohl die Rezipient-Werk-Interaktion selbstverständlich nicht nur auf der semantischen Ebene abläuft – auf der pragmatischen Ebene kann man Bucher zustimmen, dass auch „Nutzerabsichten und Angebotsmerkmale [...] vom ersten Blickkontakt an“ (2007: 72) miteinander interagieren –, interessieren doch im Folgenden hauptsächlich die beiden Bedingungen, die es dem Rezipienten

ermöglichen, den semantischen Wechselwirkungen im polysemiotischen Werk nachzugehen. Das sind einerseits die *wohlwollende Grundhaltung* angesichts polysemiotischer Sinnkonstitution (I) und andererseits die Bereitschaft zum werk-internen *Zeichenlernen* (II). Beide Bedingungen sind, gerade im Umgang mit ästhetischen polysemiotischen Artefakten, aufs Engste miteinander verzahnt.

(I) Wie jeder Dialog baut auch die Rezipient-Werk-Interaktion auf der Bereitschaft der Interaktanten auf, das Gespräch zu suchen und aufrecht zu erhalten. Was dies für die Produzenten einer polysemiotischen Mitteilung bedeutet, wurde im vorangegangenen Abschnitt erläutert; aber auch vom Rezipienten als verstehen wollendem Subjekt verlangt das zu Verstehende ein aktives Handeln (vgl. Stolze 2003: 90) und genauer eine Bereitschaft zum Nach- und Mitvollzug eines zwar regelbasierten, aber stets auch individuell geprägten Semioseprozesses. Nicht nur schriftsprachliche Texte, auf die hermeneutische Studien zumeist Bezug nehmen, sondern auch polysemiotische Komplexe muss der verstehen wollende Rezipient als dialogbereiten Interaktionspartner behandeln. Diesen muss Dialogbereitschaft und Interaktivität sozusagen „*unterstellt*“ (Bucher 2004: 141f.) werden: „[D]ie Nutzer handeln, *als ob* das Angebot ein Kommunikationspartner wäre“, und simulieren eine quasi-dialogische Kommunikationssituation (vgl. Bucher 2004: 145; 2007: 69). Was Bucher hier zunächst nur in Bezug auf Hypertexte im Web beschreibt, kann in eine hermeneutisch ausgerichtete Polysemiotizitätsforschung übernommen werden: Der Rezipient unterstellt dem polysemiotischen Werk in seiner Gänze Sinnhaftigkeit und gewährt ihm wohlwollend einen Vertrauensvorschuss. Nicht nur die Rezeption von Texten, sondern in vielleicht noch höherem Maße auch von polysemiotischen Kommunikaten baut damit auf einer „Vorleistung des Vertrauens“ (G. Steiner 1975/2004: 256) auf. Die Rezipientenzentriertheit oder „Haltung der Rezeptivität“, wie Stolze (2003: 104, 268, 306) sie als charakteristisch für das hermeneutische Denken ansieht, kristallisiert sich zur Maxime des rezipientenseitigen Wohlwollens bzw. „Großmuts“ (G. Steiner 1975/2004: 311); im englischsprachigen Bereich ist die Rede von „charity“ (Wilson 1959: 532). Das Wohlwollen wird aufgefasst als die Grunddisposition des idealen Rezipienten, das Verhalten anderer und die Ergebnisse dieses Verhaltens als sinnhaft zu erfahren. Dieser gute Wille manifestiert sich auch in der Aufnahme und dem Aufrechterhalten des Dialogs mit dem Werk bzw. im Fragenstellen. Voraussetzung dafür ist u. a. der oben erwähnte Produzent-Rezipient-Dialog, d. h. eine die Rezeption ‚vorausschauende‘ Produktion. Die Maxime des rezipientenseitigen Wohlwollens ist mit dem Griceschen „Kooperationsprinzip“ (Grice 1975/1979: 248) verwandt und stellt gewissermaßen auch das hermeneutische und personenbezogene Pendant zu dem dar, was Sprachsemiotiker in Anlehnung an Jakobson die ‚phatische Funktion‘ des Zeichens nennen, denn diese dient dazu, die „Kommunikation zu verlängern“ (Jakobson 1960/1979: 91) bzw. aufrecht zu erhalten. Der Dialog zwischen dem

3 Ästhetische Polysemiotizität

Rezipienten und dem Werk ist nur so lange gewährleistet, bis sich der Rezipient dazu entschließt, einen Rezeptionsstopp einzulegen und sich u. U. anderen Kommunikaten zu widmen. Sein Wohlwollen dem Werk gegenüber muss allerdings nicht gleichzeitig aufhören, sondern kann dazu führen, dass er selbigen zu einem späteren Zeitpunkt – womöglich unter erheblich veränderten Lebens- und damit Interpretationsumständen – erneut rezipiert.

Hermeneutische und semiotische Grundgedanken konvergieren auffällig im Moment des Rezipientenwohlwollens, ist dieses doch

ein massiver, philosophisch höchst ernst zu nehmender Hinweis auf den menschlichen Hang, die Welt symbolisch aufzufassen, als ein Gebilde aus Beziehungen, in denen „dieses“ für „jenes“ stehen kann, ja muß, wenn es überhaupt Strukturen und Bedeutungen geben soll. (G. Steiner 1975/2004: 311)

Auch die jüngere Semiotik geht davon aus, dass ein Rezipient vor der Werkrezeption bereits eine „Signifikanz-“ (Titzmann 1990: 372) bzw. „Sinnhypothese“ (Volli 2000/2002: 87, 160f.) aufstellt, die er während der Rezeption verändert, bestätigt, revidiert usw. G. Steiner spricht in diesem Kontext von einer nicht unerheblichen „Vorleistung von Glauben an die Bedeutungshaltigkeit des Textes“ (G. Steiner 1975/2004: 311). Stolze (2003: 156) stellt in diesem Zusammenhang klar, dass es sich hierbei um das Zugeständnis von Sinnhaftigkeit, nicht aber um den Textsinn als solchen handeln kann, da sich der letztgenannte dem Rezipienten erst nach der u. U. wiederholten Textlektüre offenbart. Analog geht auch im Hinblick auf das Verstehen polysemiotischer Kommunikate die allgemeine Unterstellung von Sinnhaftigkeit der konkreten Entstehung des Werksinns voraus. Die genannte apriorisch wohlwollende Grundhaltung des Rezipienten, seine „hermeneutische Offenheit“ (Cercel 2013: 194), kann also nicht nur für Texte, sondern genauso, wenn nicht noch eindringlicher, in der Polysemiotizitätsforschung eingefordert werden – historisch gesehen auch mit gutem Grund: Denn wie Hiss (2005: 7f.) in einer breit angelegten Studie dargelegt hat, liegt gerade dem Gesamtkunstwerk, wie es seit der Frühromantik konzipiert wird, ein „Sinnversprechen“ zugrunde, das mit dem Anspruch auf ganzheitliches Umfassen vieler menschlicher Ausdrucksformen „ganz offensichtlich auf die Dissoziationserfahrungen des modernen Subjekts“ (ebd.) reagiert. Die Entstehung des (fast) alle höheren Künste in sich vereinenden Gesamtkunstwerks ist also zeitgeschichtlich in den Kontext gesellschaftlicher Segregation zu verorten, der es nicht zuletzt auf dem künstlerischem Gebiet entgegenzuwirken gilt: „*Gegen die Desintegration der Welt setzt romantische Ästhetik die Integration der Künste*“ (ebd. 32. Hervorh. im Original). Das Sinnversprechen bzw. die Sinnhypothese bezieht sich allerdings nicht nur auf die im Gesamtkunstwerk meistens enthaltenen verbalen Zeichen, sondern ist eine alle Werkstrukturen umspannendes Band. Der hermeneutische Impetus des Verstehen-Wollens bzw. die „Sinnsucht“ des Rezipienten, wie man Schmitz (2007: 103) paraphrasieren könnte, macht im polysemiotischen Kommunikat keinen Halt vor semiotischen Grenzen und hört nicht auf mit einem

auch nur als vorläufig akzeptierten Verständnis des lediglich durch die sprachlichen Anteile Mitgeteilten. Hier steht der Rezipient vor einem Komplex, dessen Strukturen nicht allein mit der eigenen Sprachkompetenz begriffen werden können. Sie weichen u. U. erheblich von den alltäglichen und bekannten Mechanismen sprachlicher Sinnkonstitution ab und setzen deswegen eine Haltung des „sich Einlassens“ (Behne 1993: 144) notwendigerweise voraus.

In polysemiotischen Gebilden, v. a. den ästhetischen, kann das Wort nicht als der durchgängig dominierende Zeichentypus aufgefasst werden. Im Comic stehen Bild und Wort, in der Oper Musik, Sprache und Inszenierung und im Film Bewegtbild, Sprache und Musik gleichberechtigt im Dienste der Handlung bzw. des Gesamtsinns und nicht etwa die nonverbalen Strukturen im Dienste der verbalen. Dies ist eine der Einsichten in die ästhetische Polysemiotizität, die schon Richard Wagner in seiner Skizzierung des Musikdramas der Zukunft zu betonen nicht müde wurde (vgl. 1852: 19 *et passim*) und die Barthes bezüglich des Sprechtheaters in die knappe Formel fasst: Zeichen im polysemiotischen Gebilde „haben per definitionem nicht die gleichen Bedeutenden [sc. Signifikanten]; doch haben sie immer die gleichen Bedeuteten [sc. die gleichen Signifikate]“ (1963/1969: 103). Ähnlich äußert sich auch Stöckl (2012: 251f.) zur Sinneinheit im polysemiotischen Kommunikat: „Bestehen semiotisch komplexe Texte aus Zeichen mehrerer Kodes, so ist es in Produktion und Rezeption essentiell, dass sie eine Gesamtbotschaft und ganzheitlichen Sinn ergeben.“

Wie bei jedem „a priori verschenkten Vertrauen“ (G. Steiner 1975/2004: 316) existiert allerdings auch bei der Rezeption polysemiotischer Werke das Risiko, enttäuscht zu werden bzw. nicht den versprochenen sinnhaften und sinnlichen Mehrwert nachvollziehen zu können, der den erhöhten Aufwand bei der kognitiven Verarbeitung unterschiedlicher und simultan auftretender Zeichen kompensieren könnte. Auch polysemiotische Kommunikate können zum Gegenstand frustrierter Erwartungen werden (vgl. Titzmann 1990: 371). Dennoch besteht der Reiz des polysemiotischen Gebildes u. a. in ebendiesem riskanten Unterfangen, sich in ein Gebiet der zumindest partiellen Unsicherheit zu begeben.¹³⁵ Schmitz, der der Erforschung von Text-Bild-Gefügen bzw. „Sehflächen“ nachgeht, spricht bspw. dem Unbekannten im polysemiotischen Werk einen besonderen Reiz zu, denn für ihn ist jedes semiotische „Zusammenspiel riskant und damit spannend“ (2011: 34). Der Rezipient künstlerischer Kommunikate sucht das Risiko. Er initiiert ein Unterfangen, das „psychologisch nicht ungefährlich“ (G. Steiner 1975/ 2004: 311) ist. Daher rührt auch Steiners Vergleich vom textverstehenden Subjekt mit einem Glücksspieler, der „auf die Kohärenz, auf die Symbolfülle der Welt setzen“ (ebd.: 312) muss, in der Hoffnung, den entsprechend lohnenden Gewinn dafür zu ernten. Ähnlich tut dies der Rezipient eines polysemiotischen Kommunikats: Er begibt sich vorsätzlich in einen semiotischen

135 Jäger (2010: 318) spricht von kommunikativen ‚Störungen‘, die es aufzuheben gilt.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Zustand der Liminalität, in einen Bereich also, in dem Zeichenhaftes mit Nicht-Zeichenhaftem bzw. Noch-nicht-Zeichenhaftem interagiert. Mit ‚Noch-nicht-Zeichenhaftem‘ sind dabei jene Strukturen gemeint, die der Empfänger im Umgang mit dem polysemiotischen Komplex erst als Zeichen kennenlernt bzw. konstituiert (vgl. Abschn. II). Polysemiotizität, und das ist eine ihrer interessantesten Facetten, verwandelt eine prekäre, sich von bekannten Interaktionsmustern entfernende Kommunikationssituation durch den kreativen Miteinbezug des Rezipienten in ein semiotisch komplexes, aber auch vielversprechendes Erlebnis. Das rezipientenseitige Wohlwollen des Rezipienten hört dort auf, wo er nicht mehr willens ist, sich in diese prekäre Lage zu begeben, wo er das „*Vertrauensabkommen*“ (Volli 2000/ 2002: 171) mit dem Kommunikat nicht (mehr) als gegeben oder zweckmäßig ansieht. Zu beobachten ist dieser Sachverhalt z. B. in der bei unterschiedlichen Rezipienten vorfindlichen Bereitschaft, sich mit einem abstrakten Gemälde oder einem atonalen Musikstück zu befassen.

Geht man von der groben Einteilung des Zeichenhaften in verbale, musikalische und piktoriale Strukturen aus (s. Kap. 3.6), dann betrifft die Maxime des vertrauensvollen Wohlwollens in erster Linie nicht die sprachlichen und piktorialen Elemente (inklusive Bewegtbild). Ausgehend von der aktuellen semiotischen Forschungslandschaft, gilt sowohl im Hinblick auf die instrumentalistische als auch auf die künstlerische Verwendung das eigenständige Bedeutungspotenzial von verbalen und piktorialen Elementen sowie deren Teilhabe an der Sinnkonstitution im polysemiotischen Gebilde gemeinhin als akzeptiert (vgl. z. B. Schmitz 2011: 30). Der heuristische Wert der Rede vom „Bildverstehen“ (vgl. etwa Muckenhaupt 1986: 199f.; Ballstaedt 1996), von der „kunstgeschichtlichen Hermeneutik“ (Bätschmann 1984/2001) bzw. der „Bildhermeneutik“ (Lüdde-mann/Heinze 2016) sowie vom „Text-Bild-Verstehen“ (Hennecke 2010: 354) scheint in der Fachwelt einen akzeptierten theoretischen Ausgangspunkt bieten zu können. So werden Bilder, ähnlich wie Sprachzeichen, gemeinhin als Aktualisierungen von Elementen eines piktorialen Zeichensystem verstanden, die sich zu diesem so verhalten wie ein konkreter Text zum Sprachsystem (vgl. van Leeuwen 1999: 192).

Anders stellt sich der Sachverhalt aber bei der Musik dar, der gemäß radikaleren Auffassungen in der Musikwissenschaft und den Philologien als genuin ästhetische Ausdrucksform zwar die Fähigkeit zur Evokation von Gefühlen, aber nur punktuell Bedeutungsfähigkeit zugesprochen wird. Dem Autor der hiesigen Studie liegt es fern zu behaupten, dass alles in der Musik und jegliches Musikstück zeichenhaft ist. Semantische Dichte (Eco 1972: 22) bzw. eine durchgehende semantische Schicht (Dahlhaus 1975: 165) werden auf der Ebene des Zeichensystems gemeinhin und sehr richtig der Sprache, nicht aber der Musik attestiert. Andererseits muss die Aussage, dass alle musikalischen Elemente als potenziell zeichenhaft gelten können, ohne weitere Spezifizierung als oberflächlich und trivial, letztlich als nichtssagend gelten, da gemäß der oben beschriebenen

pansemiotischen Sichtweise Peirces ja alles als Zeichen interpretiert werden kann. In der vorliegenden Arbeit wird stattdessen die Ansicht vertreten, dass es der Semiotik darum geht, in den verschiedenen menschlichen Ausdrucksweisen die Potenziale ausfindig zu machen, die zur Zeichenhaftigkeit ihrer Elemente in bestimmten Kommunikaten führen.

Die folgenden Ausführungen fußen auf einer dynamischen Auffassung des Wortes ‚Zeichensystem‘. In diesem Verständnis ist ein Zeichensystem ein strukturierter Fundus aus gleichartigen Elementen, die potenziell zeichenhaft sind und die in belegten Fällen als zeichenhaft konzipiert und/oder interpretiert wurden. Dort, wo im Folgenden also vom musikalischen Zeichensystem gesprochen wird, ist nicht das gesamte System musikalischer Strukturen gemeint, sondern vielmehr das Subsystem jener musikalischen Elemente, denen der eben beschriebene dynamische Zeichenstatus zugesprochen werden kann. Eine solche Sichtweise kann konsequent mitberücksichtigen, dass die meisten musikalischen Strukturen auf der Systemebene i. d. R. nicht eindeutig denotieren, dass sie oft nur auf dem Wege des emotional-vegetativen Musikerlebens (und nicht auf dem des rationalen Verstehens) erfahrbar sind und dass die allen ästhetischen Werken eigene Inbeziehungsetzung von Norm und Normabweichung geschichtlich zu situieren ist – so lauten die drei von Behne (1993: 130ff.) geäußerten Vorbehalte gegenüber dem Gebrauch des Verstehensbegriffs in der Musikologie. Die Möglichkeit musikalischer Zeichenhaftigkeit, musikhermeneutischen Nach- und Mitvollzugs und damit die Zweckmäßigkeit des Verstehensbegriffs im Kontext der Musik von vornherein auszuschließen, scheint aus diesen Gründen unangemessen zu sein.

Bei der Beschreibung des Umgangs eines Rezipienten mit musikalischen Strukturen wird dem Verstehensbegriff prinzipiell misstraut. Ob Verstehen im musikalischen Bereich denn überhaupt möglich ist, fragt sich z. B. Behne in einem vornehmlich der Musikhermeneutik gewidmeten Sammelband (Mauser 1993) und gelangt zu dem Schluss, „daß der Verstehensbegriff in Bezug auf Musik in höchstem Maße fragwürdig ist“ (Behne 1993: 148) und dass die Musikwissenschaft besser daran täte, diesen zu vermeiden. Freilich hat der von Behne abgelehnte Verstehensbegriff wenig mit dem der philosophischen Hermeneutik zu tun, die das Verstehen als individuellen Nach- und Mitvollzug eines Werkes in der dialogischen Interaktion mit ebendiesem begreift. Musikverstehen heißt dann, in den hermeneutischen Zirkel bzw. das Frage-Antwort-Spiel mit einem Musikstück oder den musikalischen Elementen in einem polysemiotischen Werk einzutreten. Zu verstehen ist dann – durchaus der Semiotik Morris’ (1946/1973) folgend – die formale Anlage und der Inhalt der musikalischen Einzelstruktur im Kontext des Werkes (Syntaktik und Semantik) sowie das Zeichenverhalten des Komponisten und des Musikers in ihrer historischen Realität und Tragweite (Pragmatik).

In ihrer ganzen Breite ist die Musik also kein System von präexistenten Zeichen, aber doch ein strukturiertes System von klanglichen Elementen, die

allesamt auch kommunikativ und somit zeichenhaft eingesetzt bzw. rezipiert werden können.¹³⁶ Wenngleich hier nicht apriorisch von Zeichen die Rede sein kann, so ist es doch stets möglich, das musikalische System zumindest anhand von zwei der drei semiotischen Untersuchungskategorien zu beschreiben, die auf Morris (1946/1973: 324ff.) zurückgehen: mit der *Syntaktik*, die sich der musikalischen Elemente, deren Strukturiertheit und der Strukturiertheit ihrer Beziehungen annimmt, und mit der *Pragmatik*, welche die Zusammenstellung, Aktualisierung und Rezeption einer Menge an musikalischen Elementen in bestimmten Kommunikationskontexten als sinnvolles Handeln begreift. Die Frage nach der Auffassung des musikalischen Systems als Zeichensystem steht und fällt somit allein mit der Frage nach der musikalischen *Semantik*. Aus dem Blickwinkel der Referenzsemantik haben musikalische Strukturen – von bestimmten Ausnahmen abgesehen – keine einmal fixierten und überzeitlichen (kurz: statischen) Bedeutungen, d. h. sie sind in vielen Fällen überzeitlich keine stabilen, zuverlässigen Zeichen für außermusikalische Realia. Doch ‚Semantik‘ ist nicht gleichbedeutend mit dem, was einige Semiotiker und Linguisten nun disambiguerend ‚Referenzsemantik‘ nennen und ausschließlich auf der Systemebene angesiedelt sehen wollen. In Übereinstimmung mit dem oben beschriebenen gebrauchstheoretischen Ansatz in der Semiotik resultiert die Bedeutung eines Elements aus der Kenntnis seines Gebrauchs. Die Semantik einer musikalischen Struktur ergibt sich demnach aus der musikhistorischen, -systematischen und -praktischen Expertise des Rezipienten (s. Abschn. 3.2.2.3). Die Bedeutung eines musikalischen Elements ist die Kenntnis seiner bisherigen und im vorliegenden Musikstück, in der vorliegenden Interpretation gegebenen (und von der erstgenannten womöglich abweichenden) Verwendungsweise. Gerade aufgrund der Strukturiertheit des musikalischen Systems (Syntaktik) und der vielfältigen Kontexte musikalischer Aufführung (Pragmatik) kann eine Semantisierung der in einem Musikstück konkret auftretenden Strukturen relativ leicht vonstattengehen. Schnell kann dann eine musikalische Struktur, die sonst als nicht- oder nur „quasizeichenhaft“ (vgl. Karbusicky 1990a: 215) rezipiert wird, zum Zeichen werden.

Das Wohlwollen des Rezipienten knüpft genau an dieser Stelle an. Er muss nicht so weit gehen und allen vergangenen, existierenden und zukünftigen musikalischen Strukturen Zeichenhaftigkeit attestieren. Er muss nicht an eine musikalische *langue* im Sinne Saussures glauben, in der allen Strukturen gemäß einer Konvention oder präskriptiven Norm Signifikate attribuiert werden können. Er muss auch nicht davon ausgehen, dass alles an der Musik rational verstanden

136 Gemäß der im Folgenden beschriebenen Auffassung von Kommunikation als Zeichenverarbeitung ist die manchmal in der Literatur getroffene Unterscheidung von Zeichen- und Kommunikationssystemen (vgl. Albrecht 1988/³2007: 126) nicht möglich. Stattdessen sollte es um die Unterscheidung von semantischen und pragmatischen Potenzialen bestimmter Ausdrucksmittel gehen, denen Zeichenhaftigkeit nicht von vornherein attestiert werden kann, die aber im Kommunikationsprozess zu Zeichen werden.

werden kann. Im konkreten kommunikativen Ereignis aber wird dem Rezipienten das Versprechen gemacht, dass kontextlose und deswegen sonst als nicht allzu eloquent empfundene Strukturen – etwa die musikalischen – im (polysemiotischen) Werk plötzlich anfangen, mit ihm im Dialog zu treten. Dies hat auch Bie (1913: 10) in seiner umfassenden Abhandlung zur Oper bemerkt, wenn er schreibt: „Es war die sinnliche Nähe der einzigen Kunst, die über das Leben herüber- und hinüberreicht, der Musik, in Symbolen verkörpert, die uns die Reinheit der absoluten Kunst vergessen ließ.“ Die Musik in der Oper ist nicht mehr „stumm[...] [w]ie eine Sprache, die man nicht versteht“ (Karbusicky 1993: 97), sondern in semantischer Hinsicht eines der Elemente zur Generierung von Werksinn und aus dem pragmatischen Blickwinkel eine Hilfe für den Rezipienten zur Strukturierung seiner (interpretativen) Folgehandlungen. Im konkreten Werk sind die Möglichkeiten musikalischer Hermeneutik nicht mehr so „uferlos“ (Karbusicky 1990a: 224), wie sie in rein instrumental Musikwerken zu sein scheinen. Diese Überlegungen decken sich mit einer von Tegtmeier angestellten Beobachtung, nach der Musiktheoretiker sich in zwei Lager aufteilen lassen: die Formalisten und die Substantialisten. Erstgenannte tendieren dazu, der Musik keine Semantik zuzusprechen, während die Musik für Substantialisten ‚irgendwie‘ sinnträchtig ist. Vielsagend ist dabei der Umstand, dass die Gruppierungen unterschiedliche musikalische WerkGattungen als paradigmatisch ansehen: die Formalisten eher die Symphonie, das Streichquartett und die Sonate, die Substantialisten eher das Lied, die Oper und den Tanz (vgl. Tegtmeier 2016: 16).

Die Opernforschung hat – als Polysemiotizitätsforschung – also im Vergleich zu anderen Bereichen in der Musikwissenschaft, allen voran jenen, die sich der reinen Instrumentalmusik widmen, in dieser Hinsicht von vornherein eine privilegierte Stellung inne. Sie braucht sich nämlich streng genommen nicht an den teils erbitterten Grundsatzdiskussionen über die Zeichenhaftigkeit autonomer musikalischer Erscheinungen zu beteiligen.¹³⁷ Durch Applikation hermeneutischer und ästhetischer Grundgedanken zur Teil-Ganzes-Beziehung ist die Polysemiotizitätsforschung berechtigt, der Musik in musiktheatralen Kunstwerken einen Zeichencharakter apriorisch zuzusprechen. Gemäß der zentralen und genuin hermeneutischen Maxime, die Sinnhaftigkeit des Verhaltens der Werkurheber wohlwollend vorauszusetzen, kann bis zum erbrachten Gegenbeweis auch im Hinblick auf das polysemiotische Gebilde „optimistisch“ (Jung ⁴2012: 57) davon ausgegangen werden, dass alle am Werkkomplex teilhabenden Zeichen gleichberechtigt zur globalen Sinnkonstitution beitragen. Im intrinsisch motivierten Musikdrama, darauf zielen die Reformen eines Gluck oder Wagner ab, werden sich nämlich keine musikalischen, verbalen und theatralen Elemente finden lassen, die nicht zur Gesamtaussage desselben passen. Ähnlich hat dies Ingarden

137 Wesentliche Beiträge zur Musiksemantizität – auch und gerade in Abgrenzung zu derjenigen der Sprache – finden sich in Karbusicky (1986, 1990a und b), Mauser (1993), Bernhart (1994), Monelle (2000), Küpper (2006) und Mehltritt (2016).

in Bezug auf das Sprechtheater bemerkt und formuliert rigoros: „In einem ‚guten‘ Drama ist jedes Wort, das eine Tat ohne ‚Bedeutung‘ ist, entbehrlich und damit, wenn doch vorhanden, ein Fehler in der Komposition“ (1958/1965: 413; ähnlich auch Barthes 1963/1969: 103). Gleiches gilt für die nonverbalen Anteile. Was hier aber Ingarden als Maxime für den Werkurheber formuliert, fällt aus dem hermeneutischen Blickwinkel auch in den Verantwortungsbereich des Rezipienten. Nicht nur die sprachlichen „Taten“, sondern auch all jene nonverbalen Charaktere sind von diesem insofern automatisch als Zeichen zu werten, als sie auf die Aussage des Werkganzen bezogen werden müssen – und das auch und gerade in dem Fall, in dem sich die einzelnen Elemente auf der mikrostrukturellen Ebene zu widersprechen scheinen, im Falle der ‚synsemantischen Kontradiktion‘ also (s. Abschn. 3.5.2). Die Sinnkonstitution durch den Rezipienten erfolgt dabei u. a. durch das im Weiteren beschriebene werkimmanente Zeichenlernen.

(II) Definiert man ein Zeichen in klassischer Weise als „die kodierte Beziehung zwischen einem Zeichenträger (*signifiant*) und einer Bedeutung (*signifié*)“ (zit. nach Eco 1977: 59),¹³⁸ so gibt das unscheinbare Partizip „kodiert“ Grund zu der Nachfrage: Ist die Vorkodiertheit des Zeichens eine obligatorische semiotische und hermeneutische Grundbedingung? Zu welchem Zeitpunkt muss ein Zeichen kodiert sein? Wann muss es Eingang in ein (virtuelles) ‚Lexikon‘ oder eine (virtuelle) ‚Grammatik‘, d. h. ein Gebrauchshandbuch des jeweiligen Zeichensystems gefunden haben? Wie bekannt muss dieses Gebrauchshandbuch sein? Im Folgenden soll drei Fällen nachgegangen werden, bei denen die Kodiertheit des Zeichens, die Wissensbestände des Rezipienten und die hermeneutische Arbeit mit dem jeweiligen Kommunikat mitberücksichtigt werden: (a) Das Zeichen ist vorkodiert und dem Rezipienten als Teil des Kollektivs, in dem das Zeichen zirkuliert, bekannt, (b) das Zeichen ist vorkodiert und dem Rezipienten unbekannt und (c) das Zeichen ist nicht vorkodiert und wird vom Rezipienten geschaffen und vermittelt. Aus der Sicht des Rezipienten und in Anlehnung an die im Folgenden angeführten Quellen kann die eingehend zu beschreibende Möglichkeit (b) *Zeichenlernprozess*, die Möglichkeit (c) metaphorisch *Geburt von Zeichen* genannt werden.

(a) Bei sprachlichen Ausdrücken in instrumentellen Kommunikationskontexten drängt sich die Beantwortung der oben gestellten Fragen in den meisten Fällen geradezu auf. Zeichen sind hier in vielen Fällen vorkodiert und dem Rezipienten kraft einer starken und verbindlichen Konvention innerhalb des Kollektivs, in dem das Zeichen zirkuliert, bekannt. Um eine Aufforderung wie „Decke den Tisch!“ richtig verstehen und das eigene Verhalten entsprechend steuern zu können, müssen Sender und Empfänger der Botschaft dem deutschsprachigen

138 Wie in Kap. 3.1 erörtert worden ist, sind in unserer Definition der materielle Zeichenträger und dessen virtuelles Abbild, der *signifiant*, zwei unterschiedliche Entitäten.

Kollektiv angehören, die Lexeme (u. a. ‚Tisch‘), die Wendung ‚einen Tisch decken‘ und die Imperativ-Form im Vorhinein kennen und auf die jeweilige Handlungssituation beziehen. Die Zeichen sind normiert und den an der Kommunikation Beteiligten bekannt. Gebrauchshandbücher wie Lexika und Grammatiken regeln weitgehend ihren Gebrauch. Lernprozesse¹³⁹ im Kindes- und Jugendlichenalter dienen in dieser Hinsicht zur Aneignung, Einübung und Anwendung der grammatischen, lexikalischen und pragmatischen Kompetenz, die benötigt wird, um spätere Alltagsprobleme wie das angeführte durch Zeichenprozesse zu bewältigen. Richter/Wegner (1977: 221) sprechen in diesem Zusammenhang von „Denknotwendigkeiten“ als Voraussetzung für das konkrete Kommunikationsergebnis. Die Effizienz der Sprache in ihrer instrumentellen Verwendung manifestiert sich gerade darin, dass ein Großteil der *signifiant-signifié*-Verknüpfungen zum Zeitpunkt der Kommunikation als bekannt vorausgesetzt werden kann, um sie nicht bei jedem Kommunikationsakt von Neuem aushandeln zu müssen. Nur ein kleiner Rest der in diesen Kontexten stattfindenden Zeichenprozesse kann als ‚Lernen am Text‘ bzw. ‚Lernen am Kommunikat‘ bezeichnet werden.

(b) Die künstlerische Praxis hingegen lässt sich nicht dadurch beirren, dass sich etwa die Sprache als *Organon* aus ökonomischen Gründen – freilich auch hier nicht immer – auf die hinreichend erprobten, gut funktionierenden und zum großen Teil bekannten Zeichen konzentriert. Zwar erfolgt auch in als ästhetisch zu rezipierenden Kommunikaten das Verstehen auf der Grundlage vorhandenen semiotischen Wissens, doch nicht alle Semioseprozesse, die sich im Verlaufe der Rezeption einstellen, basieren auf werkextern bereits bestehenden Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen. Darauf hat nicht zuletzt Binder (1975: 88) hingewiesen, der beobachtet hat, dass „der Zeichenstatus erst durch die [Werk-]Struktur bestimmt wird“. Nicht alle Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen müssen also *vor* dem Akt der Werkrezeption erlernt worden sein, sondern sie erschließen sich dem Rezipienten unter Umständen erst bei der Rezeption, d. h. in der intensiven Interaktion seiner Wissensbestände mit dem vorliegenden Kommunikat. Aus diesem Grund hat Fricke, wie oben bereits erwähnt, ästhetischen – und somit auch den literarischen – Werken jegliche Zeichenhaftigkeit abgesprochen. Er vertritt folgende Auffassung:

Denn wo sich kein verbindlicher Code angeben und in seiner Geltung vorhersagen lässt; wo es kein intersubjektiv gleichbleibendes *Signifikat*, keine ‚message‘ gibt; ja wo nicht einmal verbindliche Regeln über die zulässigen *Signifikanten* und ihre syntaktische Verknüpfung bestehen, also jeder Künstler andere Ausdrucksmittel in anderer Zusammenstellung benutzen darf – da kann nun wirklich von ‚Zeichen‘ im eingeführten Wortsinne der Semiotik nicht mehr die Rede sein. (Fricke 2000: 103f.)

Gemäß dem dynamischen Zeichenverständnis der vorliegenden Arbeit sind dagegen auch in der ästhetischen Kommunikation Zeichen involviert, denn auch in

139 Zur Konzeption des Lernens als Zeichenprozess vgl. Hoffmann (2000).

3 Ästhetische Polysemiotizität

diesem Zusammenhang bleibt die oben beschriebene Grundstruktur des Zeichens – bestehend aus den Elementen Zeichenträger, Signifikant und Signifikat – dennoch unangetastet. Gleiches gilt für die Konnotationstheorien der Kunst: In Bezug auf die literarische Kommunikation ist oft angemerkt worden, dass es sich bei der Werkproduktion und -rezeption gewissermaßen um ein Zeichengeschehen auf einer zweiten Stufe handelt – bei Keller (1995: 173) ist es etwa auf einem auf einem ‚zweiten Stockwerk‘ anzusiedeln. Titzmann postuliert eine prinzipielle Differenz zwischen vorkodierten („primären“) und erst im Kunstwerk zu konstituierenden („sekundären“) Zeichen (vgl. 1990: 369ff.). Denn literarische Gestaltung baut auf existierenden Lexemen mit eigener Denotation auf, funktioniert aber diese bestehenden Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen zum Signifikanten eines neuen Zeichens um. Solches Zeichengeschehen bezeichnen Semiotiker als ‚Konnotation‘ (vgl. Barthes 1965/1969: 1517f.). Ist dem Rezipienten nun das primäre denotierende Zeichen bekannt, nicht aber das sekundäre konnotierende Zeichen, kann auch hier von werkinternen Zeichenlernprozessen die Rede sein.

Ästhetische Kommunikationsprozesse beinhalten also Prozesse des *Zeichenlernens*. Um es in metaphorischen Worten auszudrücken: Im ästhetischen Werk, und noch eindrucksvoller im polysemiotischen Kunstwerk, hat der Rezipient Teil an der ‚Geburt‘ von Zeichen.¹⁴⁰ Es wird im Folgenden klar, dass hier nur in ontogenetischer Hinsicht, d. h. allein in Bezug auf das rezipierende Individuum, von einer ‚Geburt von Zeichen‘ die Rede sein kann. Insofern ist jedes individuelle Zeichenlernen einer Geburt vergleichbar. In phylogenetischer Hinsicht, d. h. in Bezug auf das entsprechende Kollektiv, ist das Zeichen bereits existent; es zirkuliert im Kollektiv bereits, bevor das mit dem Kommunikat interagierende Individuum dieses erlernt. Dennoch ist es sinnvoll, in bestimmten Fällen auch in phylogenetischer Hinsicht von einer ‚Geburt von Zeichen‘ zu sprechen (vgl. c). Es kann also ohne Weiteres behauptet werden, dass auch die ästhetische Kommunikation wie die instrumentelle auf *Zeichenlernprozessen* basiert, die der Werkrezeption vorgeschaltet sind. Nicht das Zeichenlernen an sich, sondern der Zeitpunkt des Zeichenlernens kann also als distinktives Merkmal zwischen instrumenteller und ästhetischer Kommunikation gelten. Der instrumentellen Zeichenverwendung muss das Zeichenlernen effizienterweise in den meisten Fällen vorangehen.¹⁴¹ Das Zeichensystem existiert vollständig vor der

140 Schmitz (2011: 29f.) spricht im Hinblick auf die Wechselwirkungen zwischen Sprache und Bild von einer „Partnerschaft“. Das konkrete Bild von der Geburt und dem notwendigerweise vorangegangenen Geschlechtsakt hat allerdings bereits Wagner in Bezug auf das polysemiotische Gebilde geprägt. Hier bringen die Musik als weibliches und die Sprache als männliches Prinzip in liebevoller Durchdringung das Musikedrama hervor (1852/2008: 370). Denkt man diese Metapher weiter, so kann der Rezipient gewissermaßen als Geburtshelfer aufgefasst werden, dessen Rezeptionserfolg unmittelbar mit seiner Expertise auf den jeweiligen Gebieten zusammenhängt.

141 Ausnahmen bilden hier etwa unmittelbar mitgelieferte Begriffsdefinitionen, Legenden von Schaubildern und Tabellen etc.

ihm entnommenen Zeichenauswahl, erprobte Zeichengebrauchsmuster werden perpetuiert (vgl. 3.2.2.1, I.2). In ästhetischen Kommunikaten manifestiert sich eine Sonderform des Zeichenlernens aber darin, dass der Rezipient die neu ins Bewusstsein tretenden Werkstrukturen zueinander und zu den eigenen bereits bestehenden Wissensbeständen in Beziehung setzt, die ihrerseits Ergebnis von bereits vonstattengegangenen werkexternen Lernprozessen sind. Nicht alle in diesem Kontext ausgemachten Zeichen müssen also zwangsläufig vorkodiert sein. Kunst schöpft nicht nur aus einem Zeichensystem, sondern erprobt auch dessen punktuelle Veränderung und Erweiterung. Hier entstehen Zeichen in der unmittelbaren Auseinandersetzung des Rezipienten mit zum Teil vorkodierten Bedeutungen, zum anderen Teil aber auch mit werkinternen noch zu erkundenden Bedeutungs- und Sinnstrukturen. Dies besagt auch Eggebrechts (1977: 239) bereits oben angeführtes Diktum von der Traditionsgebundenheit und gleichzeitigen Innovationskraft künstlerischer Gebilde. Die Dynamik, die dem rezipientenseitigen Umgang mit gleichermaßen vorkodierten wie nicht vorkodierten Strukturen innewohnt, ist auch einer der Gründe für den diachronischen Wandel und das Wachstum von Zeichensystemen.

Die Vorstellung von der allein auf vorkodierte Zeichen zurückgreifenden Kommunikation ist eine (oft auch) implizit herangezogene Arbeitshypothese instrumentalistischer Theorien, die aber selbst in der Fach- und Alltagskommunikation nicht vollständig greift – z. B. dann nicht, wenn Gesprächspartner bei ihren ersten Interaktionen das kommunikative Verhalten des jeweils anderen zu entschlüsseln lernen oder wo sich Wissenschaftler erst auf das terminologische Instrumentarium und das theoretische Konstrukt einer fremden Theorie einlassen müssen. Auch in der Wissenschaft gibt es „Idiolekte“ (G. Steiner 1975/2004: 46; Hess-Lüttich 1982a: 7), auch hier bleibt immer ein Rest an semiotischer Unbestimmtheit, der erst im Verlauf der Interaktion mit dem Gesprächspartner bzw. während der Auseinandersetzung mit der neuen Theorie schrittweise und womöglich nie ganz ausgemerzt werden kann.

Wie oben erwähnt, wird in der instrumentellen Kommunikation, verstanden als vorwiegend zu praktischen Verständigungszwecken bestimmtes Verhalten, Mehrdeutigkeit meistens aus Effizienzgründen vermieden (vgl. Hennecke 2015: 224). Deswegen bedienen sich die alltäglich und fachlich Kommunizierenden i. d. R. bewährter kommunikativer Muster wie z. B. der Text- und sog. ‚Bildsorten‘ (Stöckl 2004a: 22, 87). Künstlerische Werke beuten hingegen jegliche Art von Unbestimmtheit vorsätzlich (vgl. Iser 1971) aus, u. a. um dem Rezipienten die intuitive Anwendung dieser vorgefertigten und von ihm erlernten Handlungsmuster vor Augen zu führen. In Bezug auf musikalische Gattungskonventionen etwa bemerkt Gruhn (1994: 179): „Kunst kann nun in ihren strukturellen Intentionen darauf gerichtet sein, diese selbstverständlich gewordene Vertrautheit zu gefährden.“ Die intentionale Abweichung von einer bekannten Norm bezeichnet er als deutungsbedürftigen „Sinnüberschuß“ (ebd. 179). Polyvalenz

3 Ästhetische Polysemiotizität

wird u. a. bewusst generiert – dies allerdings nicht allein um der Polyvalenz willen, sondern mit dem Ziel, durch die Rezipientenschaft interpretativ aufgefüllt zu werden. Es handelt sich hier – um eine Bezeichnung ins Spiel zu führen, die der Rezipientenseite mehr Rechnung trägt – um „Polyinterpretabilität“ (Pöckl 2017: 91). Ästhetischen Genuss bereitet ein Werk also u. a. dann, wenn es sich üblichen kognitiven Schemata nicht gänzlich fügt und „wenn Um- und Neubildungen dieser Schemata erfolgen müssen, um der Reizkonfiguration gerecht zu werden“ (Dörner 1977: 78). Die Lust am Ästhetischen wäre dann in letzter Konsequenz gleichzusetzen mit der Lust des Empfängers am *werkgebundenen Lernen* bzw. an einer „Unbestimmtheitsreduktion ‚gegen Widerstand‘“ (ebd.: 81). Einen solchen Widerstand leistet das nicht auf Anhieb mit den eigenen kognitiven Schemata in Übereinstimmung zu bringende polysemiotische Kunstwerk, weil die hier beobachteten Zeichenvorkommen nicht immer dem Prinzip möglichst schneller kognitiver Verarbeitung folgen.

Die bestimmten Ausdrucksformen wie der Musik auf Systemebene attestierte Unbestimmtheit, Vagheit und Asemantizität (s. Abschn. 3.4.1, Prämisse 2) bilden neben der Vorkodiertheit anderer Elemente einen der Ausgangspunkte für die Gestaltung ästhetischer polysemiotischer Werke und in einem weiteren Schritt für die durch sie bei einem Rezipienten in Gang gesetzten Semioseprozesse. In der ästhetischen Kommunikation ist das im Umgang mit dem Werk stattfindende Zeichenlernen eine produzenten- wie rezipientenseitig erwünschte, wenn nicht gar gegenseitig eingeforderte Tätigkeit. Ausschlaggebend für die ästhetische Erfahrung ist gerade die Lust des Rezipienten an der Beobachtung von und Teilhabe an einem solchen konkreten Zeichengeschehen, das mitunter einen erheblichen kognitiven Aufwand impliziert. Es gehört in einer Barockarie sicher zum ästhetischen Genuss des Rezipienten zu rekonstruieren, inwiefern das zunächst textfreie Orchestervorspiel zum später gesungenen Arientext passt und durch ihn ausgedeutet wird (vgl. Agnetta 2018a). Auch im Comic macht das während der Werkrezeption stattfindende Zeichenlernen einen Teil des Reizes dieser Kunstgattung aus (vgl. Klopfer 1977: 133). Auf ähnliche Prozesse in der Rezeption von Werbeanzeigen hat auch Stöckl (1998: 83) hingewiesen. Dieser erhöhte kognitive Aufwand ist sowohl auf der Produzenten- wie der Rezipientenseite in prototypischen instrumentellen Kommunikaten dagegen unerwünscht:

Wenn der Rezipient zum Beispiel bei einer Gebrauchsanleitung erst übergeordnete gedankliche Operationen ausführen müsste, um Text und Bild miteinander in Einklang zu bringen, dann wäre dies kontraproduktiv und der Funktion der Textsorte entgegengesetzt. (Hennecke 2015: 227)

Dies bedeutet nicht, dass instrumentelle Kommunikate keine Lernprozesse initiieren bzw. kognitiv nicht fordernd sein können. Gerade Bedienungsanleitungen und polysemiotisches didaktisches Material werden zu erkenntniserweiternden Zwecken gebraucht. Doch scheint das Zeichenlernen in solchen Kommunikaten ein hochgradig gelenktes zu sein und weniger individuelle Facetten aufzuweisen.

Je häufiger Zeichen gebraucht werden, umso mehr bildet sich mit der Zeit die Notwendigkeit heraus, diese als kohärente Wissensbestände in Gebrauchshandbüchern zu fixieren und sie mit dem Zweck effizienten Lernens zu verbreiten. Im Sprachbereich stellen Lexika und Grammatiken solche Gebrauchshandbücher dar. Lexika geben dabei Auskunft über konventionelle, d. h. vorkodierte Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen in der Sprache. Grammatiken hingegen stellen Regeln, Normen und Empfehlungen zur Erstellung eines Kommunikats auf. Sie sind prospektiv, weil sie zukünftigen Zeichengebrauch zu regeln anstreben, können zugleich aber auch als konservativ gelten, weil sie Gegebenes, das als besonders gelungen gilt, zum Vorbild deklarieren. Sprachgrammatiken werden i. d. R. verfasst, um einen als nachahmenswert empfundenen Sprachgebrauch für die Zukunft verbindlich festzuhalten. Die Ausrichtung auf die Zeichengebrauchsnorm ist somit von vornherein ausschlag- und formgebendes Kriterium bei der Kompilation und Präsentation der Inhalte von Lexika und Grammatiken. Einer vergleichbaren Funktion dienen im ästhetischen Kontext (Regel-)Ästhetiken und z. T. auch Werkkritiken. An ihnen lassen sich die zu einem Zeitpunkt jeweils dominierenden ästhetischen Normen ablesen. Die im Rahmen ästhetischer Werkrezeption entstandenen Zeichen beanspruchen für sich allerdings nicht die Stabilität und soziale Verbindlichkeit der Zeichen aus der instrumentellen Kommunikation; deswegen ist die Frage nach der Zweckmäßigkeit von Gebrauchshandbüchern an dieser Stelle berechtigt. Ästhetiken scheinen oft dann niedergeschrieben zu werden, wenn die sie ausmachenden Normen bereits dabei sind, ihre Gültigkeit einzubüßen.

Diese Beobachtungen sind für die (translationsorientierte) Polysemiotizitätsforschung von unmittelbarer Wichtigkeit, wird doch oft die These geäußert, dass gesicherte Erkenntnisse zu polysemiotischen Kommunikaten erst dann zu erreichen sind, wenn jedes semiotische System in der Weise erschlossen ist wie bspw. die Sprache. Diese Sichtweise manifestiert sich in der teils explizit, teils implizit geäußerten Forderung, ‚Grammatiken‘ und ‚Lexika‘ für jedes einzelne Zeichensystem zu entwerfen, um der Polysemiotizitätsforschung eine gefestigte Ausgangsbasis zu bieten (vgl. Stöckl 1998: 90; für eine Nennung der eine Bildgrammatik fordernden Ansätze vgl. C. M. Siever 2015: 249). Prominent ist dieser Gedanke auch in der *Multimodality*-Forschung (vgl. Kress/van Leeuwen 2001: 48, 56f.; Henning 2010: 75f.) und insbesondere in den Schriften von Kress und van Leeuwen, deren Titel – *Reading images. The grammar of visual design*, 1996/²2006; „Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour“, 2002¹⁴² – auf ebendieses Anliegen hinweisen. Dem Vorhaben, Grammatiken für jede semiotische Ressource zu erstellen, spielt eine Tatsache entgegen, die v. a.

142 Gegen die Möglichkeit, eine für sich stehende und allgemein gültige Grammatik der Farben zu verfassen, spricht sich Binder (1975: 88) aus. Bucher (2007: 54f.) beweist, dass die in Kress/van Leeuwen (1996/²2006) aufgestellte „Grammatik visuellen Designs“ keine stringente und kulturübergreifende Gültigkeit für sich beanspruchen kann.

3 Ästhetische Polysemiotizität

auch im künstlerischen Kontext ausgebeutet wird: nämlich der Umstand, dass das Bedeutungspotenzial der semiotischen Ressource nie restlos vorausgeahnt bzw. und nur partiell normativ auf eine oder wenige Bedeutungen reduziert werden kann. Sinnvoll sind in rein instrumentellen Kontexten semiotische ‚Gebrauchshandbücher‘, insofern sie Rezipienten den richtigen Gebrauch von Ressourcen nahelegen, um zu einem gewissen kommunikativen Ziel zu gelangen. Zu diesem Zweck besitzen diese ‚Grammatiken‘ normative Schlagkraft. Im künstlerischen Bereich hingegen können höchstens retrospektiv-deskriptive Handbücher erstellt werden, die aber die gesamte Breite empirischer Verwendungsweisen bestimmter Zeichen schwerlich zur Verfügung stellen können und die aufgrund der künstlerischen Suche nach immer neuen Dimensionen vergleichsweise schnell veralten und obsolet werden. Solche Handbücher können aber durchaus aufzeigen, auf welchen Ebenen die Elemente eines Systems sinnträchtig werden können (für die Musik vgl. etwa die Monographie van Leeuwens: *Speech, Music, Sound*, 1999). Auch weisen die durch ästhetische Rezeptionsprozesse aufgebauten Wissensbestände womöglich wenig Geltung für den lebenspraktischen Alltag einer gesamten Gesellschaft auf bzw. sind keine „verwendungstabile[n] Ressourcen“ (Wiener 2011: 28). Dies bedeutet allerdings nicht, dass es sie nicht gibt, es sie nicht zu untersuchen lohnt oder dass sie dem Kreis derer, die um die besondere Art solchen Zeichengeschehens wissen, weniger ‚bedeuten‘ als – gesamtgesellschaftlich gesehen – täglich verwendete konventionelle Zeichen. Es wäre daher verfehlt, die Bedeutung eines Zeichens, ja überhaupt die Zeichenhaftigkeit einer Struktur, am Geltungsbereich, das heißt u. U. an der Größe des Kollektivs festzumachen, in dem das Zeichen zirkuliert.

In dieser Hinsicht ist die von Titzmann (1990: 369ff.) eingeführte Unterscheidung von den vorkodierten und bekannten „faktischen“ und den im konkreten Kommunikat erlernbaren „sekundären“ Signifikaten legitimierbar – und zwar nicht, weil die in einem Kunstwerk erst zu (re-)konstruierenden Zeichen keine „faktischen“ wären, sondern weil ihre Faktizität außerhalb des jeweiligen Werkes bzw. der jeweiligen Werkgattung oft wenig Auswirkungen verbucht. Künstler und Rezipienten sind sich dieses begrenzten Geltungsbereichs ästhetischer Zeichen durchaus bewusst. Auch hierin wendet sich die künstlerische Gestaltung und Rezeption gegen die Mechanismen strikt zielgerichteter Lebenspraxis, für die das Erlernen von Zeichen mit restringiertem Geltungsbereich ein ernsthaft abzuwägender Aufwand, ja Luxus ist. In Kunstwerken wird ein solches Zeichengeschehen aber meistens explizit gesucht, einerseits um den Charakter des Nicht-ernst-gemeint-Seins künstlerischen Ausdrucks zu unterstreichen, andererseits aber auch, um die semiotischen Potenziale des zur Verfügung stehenden Materials in ihrer ganzen Breite auszuloten. Aus solchen neu eingeführten Zeichen können durch Rekurrenz oder Zitat und Allusion in der Tat irgendwann Strukturen werden, die vom Rande eines Zeichensystems in den Bereich bekannter Konventionen treten und vielleicht sogar zur ästhetischen Norm – bzw. „Quasinorm“

(Fricke 1981: 132) – avancieren. Wenn z. B. in musikdramatischen Kompositionen eine Tonart einer bestimmten handelnden Person vorbehalten bleibt, so ist das ein werkintern gültiges Symbol, das für die künstlerische Normebene so lange keine Konsequenzen hat, bis dieses Gestaltungsmittel durch Übernahme in einem anderen Werk des gleichen oder eines anderen Tonkünstlers nochmalige kompositorische Verwendung erfährt und damit nach und nach in das kollektive Bewusstsein einer Rezipientenschaft verankert wird. Eine solche Imitation erlangt vielleicht irgendwann einmal sogar Normcharakter und ist es wert, in einem Gebrauchshandbuch festgehalten zu werden. Zeichensysteme sind nicht zuletzt aus diesem Grund in diachronischer Hinsicht höchst dynamische Gebilde.

Für die Polysemiotizitätsforschung sind Überlegungen zum Zeichenlernen aber auch in anderer Hinsicht von Relevanz. Das Phänomen ‚Zeichenlernen‘ ist, unabhängig davon, ob es sich nun im instrumentellen oder ästhetischen Kontext ereignet, in vielen Fällen ein Ergebnis des Umgangs mit polysemiotischen Zeichenkonfigurationen (vgl. Pahl 1999, Lancaster 2001, Mavers 2003 und Kenner 2004). Die Kenntnis verbaler Elemente stellt im Erwachsenenalter zwar häufig die Voraussetzung für das Verständnis nonverbaler Strukturen dar, doch umgekehrt ist das Erlernen von Sprache im Kindesalter wiederum nichts als die „Fortsetzung nicht-sprachlichen Handelns“ (Grimm 1986: 166). Grimm (ebd.) und Posner (1986) berufen sich bei dieser Feststellung auf Hans Hörmann, dessen Theoreme zur Beeinflussung sprachlicher durch nichtsprachliche Zeichen Posner (1986: 267) – ein sehr guter Kenner von dessen Schriften – folgendermaßen thesenartig zusammenfasst:

- (1) Sprache hätte ohne Vorbereitung durch nichtsprachliches Zeichenverhalten nicht entstehen können [...]. // (2) Sprache könnte ohne Vorbereitung durch nichtsprachliches Zeichenverhalten nicht erlernt werden [...]. // (3) Sprache könnte ohne Einbettung in nichtsprachliches Zeichenverhalten nicht verstanden werden [...].

Bebilderte Alphabete, Fibeln etc. ermöglichen vornehmlich Kindern, aber auch erwachsenen Fremdsprachenlernern erst das Erlernen sprachlicher Zeichen. Überhaupt sind in zahlreichen Lernsituationen Text und Bild in enger Weise miteinander verzahnt (vgl. Mandl/Levin 1989). Auch Lernlieder, deren rhythmische und melodische Struktur zum mnemotechnischen Instrument werden, sind Beispiele für didaktisch eingesetzte polysemiotische Kommunikate. Der Umstand, dass Lernsituationen sich oft in polysemiotischen Umgebungen ereignen und dass darin nonverbale an verbale Zeichenstrukturen heranführen können, wird in der Polysemiotizitätsforschung häufig ausgeklammert, da sich logozentrische Theorien auf die Annahme stützen, dass sprachliche Zeichen dem notwendigerweise erwachsenen Rezipienten unweigerlich vorgegeben sind und aufgrund ihrer Eindeutigkeit jeglichem Zeichenlernen als Ausgangspunkt dienen (vgl. die These 11 in Titzmann 1990: 381). Sie sehen es bislang größtenteils nicht vor, Lernsituationen zu beschreiben, in denen nonverbale Zeichen an unbekannte verbale heranführen. Diese logozentrische Hypothese, welche die nicht-sprachlichen

3 Ästhetische Polysemiotizität

Voraussetzungen sprachlichen Handelns erkennt, bezeichnet Grimm (1986: 167) als „präjudizierte Abstraktheit des Spracherwerbs“.

Auch der rezeptive Umgang mit Opern beinhaltet komplexe Lernprozesse. Kneif (1973/1990: 136) merkt in Bezug auf die Leitmotivtechnik in Wagners Musikdramen zur Fähigkeit musikalischen Bedeuten an:

Aber das Wachstum an inhaltlichen Beziehungen vollzieht sich nicht durch rein musikalische Mittel, nicht also – wie in der Sprache – durch eine Kombination von systemeigenen Elementen, sondern außerhalb des eigenen Zeichensystems, nämlich infolge der Entwicklung im Sprachtext und im optischen Bereich.

Eine ähnliche Beobachtung tätigt auch Kablitz (2016: 201):

Ein solcher Effekt des [Siegfried-]Motivs [sc. in Wagners *Ring*] verdankt sich offenkundig einer Semantisierung durch den Text. Gewiß mag man die in verschiedenen Intervallen hinaufstrebende Tonfolge als durchaus angemessen für den hehrsten Helden der Welt empfinden, und doch wäre die Tonfolge selbst, sozusagen aus eigener musikalischer Kraft, kaum in der Lage, einen solchen Bedeutungseffekt zu erzielen.

Er bemerkt weiter: „Die Aufladung der Musik mit Bedeutung ist also wesentlich eine Leistung von Sprache und Szenerie“ (2016: 202). Auf die Problematik, die sich ergibt, wenn man die Entwicklung von Sprachkompetenzen (z. B. im Kindesalter) ihrerseits nicht auch als eine Form synsemiotischen Lernens begreift, wurde bereits hingewiesen. Was Kneif und Kablitz hier aber aus einer übergeordneten semiotischen sowie linguozentrischen Perspektive als Manko des Musiksystems beschreiben, darf die Opern zum Untersuchungsgegenstand erhebende Polysemiotizitätsforschung als positive Arbeitsgrundlage uminterpretieren: Die Sinnkonstitution erfolgt im polysemiotischen Gebilde immer in der vom Rezipienten beobachteten Interaktion der unterschiedlichen Zeichen. Wichtigkeit erlangen in der Oper demnach nicht (nur) überzeitlich existierende, statische musikalische Zeichen, die aus einem vordefinierten Zeichensystem selektiert und aktualisiert werden (sog. *Topoi*), sondern – und das ist ja der Reiz der Oper und anderer ästhetischer polysemiotischer Komplexe – die zahlreichen Semiose- und Lernprozesse, die durch sämtliche am Werkganzen teilhabenden und untereinander interagierenden Elemente beim Rezipienten ausgelöst werden. Dabei ist zu unterstreichen, dass die infolge einer Semantisierung durch Sprache (und Szene) entstandenen musikalischen Zeichen an anderer Stelle des Werkes und sogar werkextern durchaus ein Eigenleben entwickeln können. Einmal semantisiert, kann etwa einem Motiv Zeichenstatus zuerkannt werden. Nur auf diese Weise kann ihnen der Stellenwert als werkinterne „Ahnungs“- und „Erinnerungs“-Motive (Wagner 1852: 349ff.) überhaupt erst zukommen. Dass nach einer solchen Semantisierung der Rezipient dieses Zeichen auch in anderen als dem Werkkontext zu erkennen in der Lage ist, dieses also eine gewisse Kodierung erfährt, braucht nur angedeutet zu werden.

Die entscheidende Frage bezüglich der Oper *qua* polysemiotisches Kommunikat ist also nicht, „auf welche Weise [...] die Musik [...] Bezüge zu einem

altermedialen [oder heterosemiotischen, M. A.] System aufbauen kann, ohne von der verbalen Sprache Gebrauch zu machen“ (Rajewsky 2002: 163), sondern vielmehr, auf welche Weise die faktisch nun einmal gemeinsam auftretenden und zusammenwirkenden Strukturen ein Sinnganzes ergeben, das ohne Musik nicht das gleiche wäre. Die Analyse polysemiotischer Komplexe bedarf, so sei also noch einmal gefolgert, vordringlich einer auf dieser Annahme fußenden Theorie der Zeichenauswahl. Die durch einen Rezipienten zu verstehende und verstandene Zeichenmenge hat den Vorrang vor einem bis *dato* als gegeben oder eben als nicht gegeben erachteten Zeichensystem. Dies gilt im Übrigen nicht nur für das polysemiotische Kommunikat. Auch literarische Werke, die Barthes als monosemiotische Gebilde, bezeichnenderweise als „Monodien“ (1963/1969: 102), ansieht, entfernen sich von der im instrumentellen Kontext so wichtigen vollständigen Gegebenheit des Zeichens (Signifikant *und* Signifikat) und rücken den Fokus vielmehr auf das gemeinsame Signifikantenvorkommen, auf das semiotische Umfeld also, das erst den Rezipienten zur Konstruktion eines Gesamtsinns veranlasst. Barthes erscheint es wichtig, daran zu erinnern,

daß die Kraft eines Zeichens (oder vielmehr eines Systems von Zeichen) nicht von seiner Vollständigkeit abhängt (vollendete Präsenz eines Bedeutenden und eines Bedeuteten), oder von dem, was man seine Wurzel nennen könnte, sondern vielmehr von den Beziehungen, in denen das Zeichen zu seinen (wirklichen oder virtuellen) Nachbarn steht und die man seine Umgebung nennen könnte. (1963/1969: 115)

Wieso sollte nicht auch die Polysemiotizitätsforschung von dieser Prämisse ausgehen? Das an ästhetischen polysemiotischen Komplexen Wesentliche sind die Zeichen in ihrer Umgebung, sind die synsemiotischen Beziehungen, wie sie im folgenden Kapitel (3.5) beschrieben werden. Dabei gibt der bzw. geben die Werkurheber dem wohlwollenden Rezipienten verbale wie nonverbale Strukturen an die Hand und legen ihm nahe, diese als einander bedingende Signifikanten zu interpretieren und sie auf einen gemeinsamen Werksinn hin zu vervollständigen.

Der nun schon mehrfach angesprochene Mehraufwand, den die ästhetische Kommunikation und – noch einmal potenziert – die ästhetische Polysemiotizität vom Rezipienten einfordern, manifestiert sich auch in der Abkehr vom (instrumentalistischen) Prinzip der einmaligen Mitteilung bzw. dem Topos der einmaligen Rezeption. Während in der streng instrumentellen Zeichenverwendung eine leichte Handhabung (leichte Produzierbarkeit und Verständlichkeit) des Kommunikats aus Effizienzgründen gewährleistet sein muss, da dieses u. U. zweckbestimmtes Einweg-Organon ist, fühlt sich die künstlerische Kommunikation nicht an dieses Diktat gebunden. Sie folgt nicht unbedingt dem Postulat höchstmöglicher Nutzerfreundlichkeit, auf die Bucher (2004: 153f.) in Anlehnung an die anglophone *usability*-Forschung anspielt: Nutzerfreundlich sind demnach alle Kommunikationsangebote, „die den Nutzern bekannte Nutzungsschemata anbieten und dadurch die Erschließung erleichtern und ökonomisieren: Sie sparen den Nutzern Zeit, Geld [...] und Aufmerksamkeitskapital“. Das Kunstwerk hingegen

ist dem Rezipienten im besten Fall ein stets beredter Dialogpartner, in den Geld, Zeit und Aufmerksamkeitskapital zu investieren sich lohnt, weil jede neue Rezeption womöglich neue Sinndimensionen erschließt. Der hermeneutische Zirkel ist nur in einem Kontext der mehrfachen Rezeption denkbar; denn wenn das Verständnis des Ganzen aus den Teilen und das der Teile aus dem Ganzen resultiert, kommt man mit einer einfachen Rezeption nicht aus.

Die Beredtheit des Artefakts folgt dem einfachen Prinzip allen menschlichen Lernens: Die Ergebnisse der durch ein Werk initiierten Zeichenlernprozesse können dem Rezipienten bei der Wiederaufnahme des Dialogs mit dem gleichen oder einem anderen Kunstwerk von neuem Nutzen sein. Auch hier werden Wissensbestände aufgebaut, die mit jeder Rezeption gleicher bzw. ähnlicher Zeichenstrukturen reaktiviert werden. Eine Struktur, der auf der Systemebene kein Zeichencharakter zugesprochen werden konnte, die in einer Rezeptionssituation aber Zeichencharakter erlangt hat, kann bei einer erneuten Rezeption bereits als Zeichen gelten. Dies gilt auch als gesichertes Ergebnis in der Musikpsychologie und -physiologie, die sich mit den Bedingungen musikalischer Semiose beschäftigen: „[B]ei wiederholter Verarbeitung ähnlicher Reize ändert das Gehirn allmählich seine Antworten, es lernt“ (Hesse 1995: 1105). Das zunächst asemantische, aber wohlwollend aufgenommene Instrumentalvorspiel einer Opernarie z. B. kann bei erneutem Hören bereits den Zeichencharakter haben, den sich der Rezipient in der Inbezugsetzung zum später erklingenden Text erst erarbeiten, den er also erst *erlernen* musste. Kein Wunder also, dass solche Vorspiele in vielen Arien die Funktion eines Ritornells erfüllen, das an mehreren Stellen derselben Arie wiederholt wird (vgl. Agnetta 2018a). Eine Arie veranschaulicht so den Mechanismus des Zeichenlernens, auf dem jeder hermeneutische Zirkel aufbaut: Mit jeder Rezeption derselben (oder einer ähnlichen) Struktur kann der Rezipient aus einem immer größeren Wissensbestand – und das bedeutet auch: aus einem immer größeren Zeicheninventar – schöpfen. Insofern ist jede Rezeption und jede erneute Rezeption eine aufeinander aufbauende Folge von „Aneignungsaktivitäten“ (Bucher 2004: 136).

c) Stellt man sich das an einem Werk Verstehbare als endlosen Zirkel und das vom Werkurheber Intendierte als einen Punkt auf dieser Spirale vor, so kann die Schnittmenge der vom Urheber intendierten und vom Rezipienten verstandenen Zeichen als gewissermaßen vorkodiert gelten, denn der Rezipient bezieht seine Erkenntnisse aus einem präexistierenden Diskurs (zum „discourse“-Begriff vgl. auch Kress/van Leeuwen 2001: 24ff.). Vor der individuellen Rezeption des Werkes sind die Zeichen als Teil des Intendierten existent, die jeweilige Signifikant-Signifikat-Verknüpfung wurde bereits vom Werkurheber erdacht und hinterlässt im Werk Hinweise für die spätere Interpretation. Die Werkexegeten weisen auf solche Zeichenstrukturen hin. Erst nach dem Endpunkt des vom Werkurheber Intendierten kann bei anhaltenden Interpretationsbemühungen des Rezipienten von einer wirklichen „Geburt von Zeichen“ (s. o.) die Rede sein. Ein

Rezipient generiert dann im fortlaufenden Dialog mit dem Werk neue Sinnstrukturen, die selbst wieder kommuniziert werden müssen, um zu Zeichen zu werden und Einzug in den jeweiligen Diskurs zu halten. Viele ästhetische Zeichenstrukturen können sich also erst im Verlauf der Werkrezeption herausbilden, manche sogar erst bei der wiederholten Rezeption des gleichen Werkes, wiederum andere erst im Verlauf von dessen jahrzehnte- bzw. jahrhundertelanger Wirkungsgeschichte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass hinsichtlich der Werk-Rezipient-Interaktion vom Interpretieren zweierlei vorausgesetzt wird: ein generelles Wohlwollen einerseits und die Bereitschaft zum kommunikativen Zeichenlernen oder – wenn man die Metapher des semiotischen Feldes weiterführen will – den Willen zu einer „explorativen Semiose“ (Stöckl 2004a: 229) andererseits. Explorativ kann man solche Semiosen deswegen nennen, weil der Rezipient die Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen erst inferieren, sie im Verlauf der Werkrezeption suchen, bestätigen und womöglich verwerfen muss. Gerade im Umgang mit polysemiotischen Kommunikaten können bereits bekannte Zeichen verändert und neue Zeichen generiert werden, weil hier die Beziehungen zwischen Vorkodiertem sowie Zeichenhaftem und Ressourcen, die eine solche Vorkodierung und damit den Zeichenstatus (noch) entbehren, in den Vordergrund rücken.

3.4.2.3 Der beobachtete Dialog der Zeichenstrukturen

Zuweilen wird in Studien zur Polysemiotizität das Mit- und Ineinander der Zeichenstrukturen in einem Kommunikat metaphorisch als dialogische Interaktion aufgefasst. „Bei einer Medienkombination“, so definiert etwa Rajewsky das in der Intermedialitätsforschung gängige Synonym zur Polysemiotizität, „treten mindestens zwei Medien innerhalb eines Produkts miteinander in *Interaktion*“ (Rajewsky 2002: 63, Hervorh.: M. A.; ähnlich auch Peñamarín 2011: 2). Diese Interrelation unterschiedlicher Zeichenstrukturen (und nicht ganzer semiotischer Systeme bzw. „Medien“) als Dialog zu kennzeichnen ist auch in Abhandlungen zu den Text-Bild-Beziehungen (vgl. Dirscherl 1993) oder zum Musiktheater (vgl. Jambou 2004: 8) eine gängige Praxis. Auch Kaindl (1995: 62) formuliert: „Die Handlung der Oper ergibt sich [...] aus dem multimedialen Dialog zwischen Sprache, Musik und Szene“ (ähnlich auch ebd.: 68). Die Metapher vom synsemiotischen ‚Dialog‘ zielt darauf ab, der Dynamik der Wechselwirkung zwischen Zeichen unterschiedlichen Typs Rechnung zu tragen.¹⁴³ Das Bild vom ‚Dialog der Zeichen‘ ist in der vorliegenden Arbeit auf einer sehr allgemeinen Ebene angesiedelt, auf der jegliches gemeinsame Zeichenvorkommen als Dialog gefasst

143 Die Nichtberücksichtigung dieser dynamischen Bezugnahmen und der damit gekoppelten Verstehensprozesse ist einer der Kritikpunkte Buchers an der von Jäger zur Erklärung simultanen Zeichenvorkommens eingeführten Transkript-Metaphorik (s. Kap 3.5.2).

3 Ästhetische Polysemiotizität

wird. Obwohl auch Dirscherl Text-Bild-Beziehungen als dialogisch auffasst, scheint er mit der folgenden Bemerkung allerdings eine abweichende, engere Vorstellung vom synsemiotischen Dialog zu haben:

[D]ie Grundthese [...], daß nämlich Bild und Text, wann immer sie und in welcher Form auch aufeinander bezogen sind, in *Dialog treten*, diese Grundthese kann, so einfach formuliert, nicht aufrecht erhalten werden. Oder anders gesagt, der *Dialog* ist nur eine Form des Mit- und Gegeneinanders von Bild und Text im Laufe ihrer gemeinsamen Verwendung. Zahlreiche andere Formen des Mit- und Gegeneinanders sind zu beobachten. (Dirscherl 1993: 16f.)

Abweichend von dem hier zitierten Passus, wird nachfolgend eine Vorstellung vom Dialog der Zeichen vertreten, in der alle Formen des „Mit- und Gegeneinanders“ der Werkstrukturen gleichsam Eingang finden. Diese werden in der Besprechung der unterschiedlichen Arten synsemiotischer Bezugnahme eine detailliertere Erörterungen erfahren (vgl. Kap. 3.5). Die Metapher vom Dialog der Zeichen wird dabei ausdrücklich als Teil des Rezipient-Werk-DIALOGs aufgefasst, sodass zusammengefasst werden kann: Das Verstehen polysemiotischer Kommunikate vollzieht sich im rezipientenseitigen Beobachten der Interaktion bzw. des Dialogs zwischen den unterschiedlichen Zeichen und Strukturen.

3.5 Synsemiotische Relationen in der Oper

ANWALT:

[...] wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes vollständiges Vergnügen?

ZUSCHAUER:

Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin.

(Goethe 1798: 68)

Polysemiotische Komplexe kommen dann zustande, wenn unterschiedlich gearbete Zeichen als an einem kommunikativen Ereignis bzw. an einem Werk teilhabend interpretiert werden. Mit diesem bereits diskutierten Theorem ist allerdings noch keine Aussage über den Zusammenhang der verschiedenen Zeichen untereinander getroffen. Gerade in einer Theorie des polysemiotischen Gebildes interessiert aber in besonderer Weise, inwiefern Zeichen miteinander in Kombination auftreten können, warum und wie sie dies tun. Sowohl der Produzent als auch der Rezipient eines polysemiotischen Kommunikats – und wir wollen hinzufügen: auch der Übersetzer, der in seiner Weise sowohl am Rezeptions- als auch am Produktionsprozess teilhat – müssen Kenntnisse über die jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen der Zeichenkombination, also der jeweilig bestimmenden *ars combinatoria* aufweisen. Ein zweites Wesensmerkmal polysemiotischer Gebilde ist neben der Pluralität der Zeichentypen also v. a. gegenseitige Beeinflussung

der Zeichen unterschiedlicher Provenienz und deren „Koordination“¹⁴⁴ (Deppermann/Schmitt 2007: 22) durch die am Kommunikationsprozess Beteiligten. Im folgenden Kapitel geht es darum, einen möglichen Beschreibungsansatz für den Zeichendialog im polysemiotischen Werk zu liefern, der laut Stöckl allzu häufig vernachlässigt wird: „studying the interrelations between various modes, is – as far as I can see – underrepresented. We seem to know more about the functioning of individual modes than about how they interact and are organised in text and discourse“ (Stöckl 2004c: 10). Dem Raum zwischen den semiotischen Systemen kommt daher im Folgenden und in Kapitel 3.6 besondere Aufmerksamkeit zu.

Wie jeder semiotischen Gegebenheit kann auch dem Wechselverhältnis von Zeichen auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen nachgegangen werden. Auf der Ebene der Zeichenauswahl interessiert bspw., wie Zeichen im konkreten Werk miteinander zusammenhängen und auch wie ihre Zeichenträger materiell aneinander ‚haften‘. Auf dieser Ebene der Zeichenauswahl gilt es, der von Spillner (1980: 84) geäußerten Forderung zu entsprechen, wonach die „Typen wechselseitiger textueller Determination“ der Zeichen zu erfassen sind. Auf der Normebene interessieren solche Bezüge in Abhängigkeit von einem normgebenden Kollektiv. Hierunter fallen also im Allgemeinen die Kulturspezifika von Zeichenkombinationen und im Speziellen auch die Konventionen zur Gestaltung und Rezeption bestimmter polysemiotischer Kommunikationsarten wie dem Werbeclip oder der Oper. Weiterhin kann möglichen Zeichenrelationen auch auf der Ebene ganzer Zeichensysteme, z. B. zwischen Sprache und Musik und/oder Bild, nachgegangen werden (vgl. dazu Kap. 3.6). Diese Bezüge zwischen den unterschiedlichen Zeichen, die Stöckl als „Brücke“ (1998: 75; 2004a: 22), „interface“ (2004a: 108; vgl. Hennecke 2015: 214) oder „Verknüpfungstypen“ (Stöckl 2011: 55f.) und Kaindl als „Interaktionsmodalitäten“ (2016: 127) bezeichnet haben, nennen wir im Folgenden *synsemiotische Relationen*, das ganze Phänomen *Synsemiotizität*.

Synsemiotische Beziehungen gibt es zwar auch in monosemiotischen Kommunikaten, denn auch hier interagieren verschiedene Zeichen miteinander, wenn sie auch dem gleichen Zeichentyp angehören. Im polysemiotischen Gebilde interessieren aber vornehmlich der Facettenreichtum und das Potenzial der Verbindung von Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme. Im Präfix „syn-“ klingt dabei bereits an, dass es sich nicht um ein bloßes Nebeneinander, sondern um ein produktives In- und Miteinander von Zeichen handeln muss. Vom in diesem Kontext auch denkbaren Derivat „*intersemiotisch*“ (Royce 1999; Lim 2004:

144 Der von Deppermann/Schmitt geprägte Begriff wird hier – im Gegensatz zu seiner Verwendungsweise bei denselben – im eigentlichen Sinne des Wortes verwendet. Die Autoren gebrauchen ihn zur Beschreibung interaktionaler Polysemiotizität in der verbal-gestisch-mimischen *Face-to-face*-Interaktion, ohne diesen Terminus in Verbindung mit dem Ergebnis bzw. dem Produkt dieser Interaktion zu setzen (vgl. 2007: 23). Ein solches Produkt wäre in unserem Kontext bspw. das Kommunikat *Oper*.

3 Ästhetische Polysemiotizität

239) wird abgesehen, da im translationstheoretischen Diskurs das „intersemiotische Übersetzen“ (nach Jakobson 1959: 155) die (restlose) Ersetzung einer Zeichenauswahl durch eine Auswahl aus einem anderen Zeichensystem meint (s. auch Abschn. 4.1.2). Der hier unterbreitete Vorschlag „synsemiotisch“ eignet sich demnach m. E. eher dazu, die Kopräsenz unterschiedlicher Zeichen in einem Kommunikat zu benennen.

Ziel der Erforschung synsemiotischer Beziehungen ist es u. a., die Rede vom ‚Kontext‘, von der generellen „Anschließbarkeit“ (Kallmeyer et al. 1974: 124f.) von Zeichen oder vom Raum „zwischen“ den semiotischen Systemen (vgl. Rajewsky 2002: 12, 20; 2008: 21) durch – zumindest aus der Sicht der Semiotik – genauere Beobachtungen zu ergänzen. Selbiges gilt für die in ihrem allgemeinen Charakter sicher gültigen, nach den unten vorgestellten Gesichtspunkten neu systematisierbaren drei Gesetze der Zeichenkombination im dramatischen Kunstwerk, die Fischer-Lichte (1981: 327) wie folgt formuliert:

1. Jedes Zeichen eines Zeichensystems kann mit jedem Zeichen eines anderen sowie mit anderen Zeichen desselben Systems kombiniert werden. // 2. Die Kombination der Zeichen, die unterschiedlichen Zeichensystemen zugehören, kann sowohl gleichberechtigt als auch hierarchisch gegliedert erfolgen. // 3. Jedes Zeichen kann sowohl gleichzeitig als auch in der zeitlichen Abfolge mit einem anderen kombiniert werden.

Neu systematisierbar sind die angeführten drei Gesetze deswegen, weil Fischer-Lichtes Theorem 1 nur auf allgemeine semiotische Kompatibilitäten auf der Zeichensystemebene (vgl. Kap. 3.6), Theorem 2 auf die semantischen Dimensionen eines polysemiotischen Kommunikats (s. Abschn. 3.5.2) und Theorem 3 auf die syntaktische Ebene (s. Abschn. 3.5.3) Bezug nimmt.¹⁴⁵

Das Konzept der Synsemiotizität umfasst alle möglichen Bezüge zwischen den unterschiedlichen Strukturen eines polysemiotischen Gebildes, nämlich das gemeinsame Auftreten in Zeit und Raum, die gemeinsame Referenz auf außersemiotische Realitäten sowie den Gebrauch innerhalb eines Kollektivs und einer zu definierenden Kommunikationssituation. Synsemiotische Bezüge können daher auf sämtlichen von Morris (1946/1973: 326) unterschiedenen semiotischen Ebenen, d. h. auf der Ebene der Syntax, der Semantik und der Pragmatik beobachtet werden. Sie stellen die ersten drei Analyseebenen dar. Wesentliche inhaltliche und terminologische Anschlusspunkte zur Beschreibung synsemiotischer Relationen finden sich auch in den Ausführungen zum „Symbolfeld der Sprache“ von K. Bühler (1934/1982: 149–168), der sich solchen Bezügen in Übereinstimmung mit seinem Untersuchungsgegenstand allerdings von einer logozentrischen, sprach-immanenten“ (ebd.: 151) Warte aus nähert. Die folgenden Abschnitte

145 Einen Ansatz zur Kategorisierung synsemiotischer Beziehungen nach den bekannten drei Morriischen Kategorien, wie sie nachfolgend vollzogen werden soll, liefert Fischer-Lichte freilich selbst (vgl. 1981: 330ff.). Auch Kaindl (1996: 70) intuitiert die Relevanz dieser semiotischen Kategorien für das Librettoübersetzen.

bauen auch bei der Einführung einer vierten Analyseebene – der des gemeinsamen physischen Auftretens unterschiedlicher Zeichenträger (Symphysis) – auf der Begrifflichkeit seiner Sprachtheorie auf. Zwar behält Schmitz Recht, wenn er in Übereinstimmung mit den obigen Ausführungen zum Logozentrismus (vgl. Abschn. 3.4.1, Prämisse 1) schreibt, das Ziel der Polysemiotizitätsforschung sei es nicht, Analysemethoden einer Einzelfemiotik – in diesem Fall der Bühlersche Sprachsemiotik – in die jeweils andere zu übertragen, sondern nach eigenen „Instrumentarien zur Untersuchung symbiotischer Beziehungen, Spannungen und Synergien“ zwischen den Zeichen zu suchen (Schmitz 2003a: 252). Für die Deskription der synsemiotischen Interrelationen erweist sich jedoch die Relektüre der (sprach-)semiotischen Theorien von Charles Morris und Karl Bühler als von hohem heuristischem Wert, und zwar nicht zuletzt deswegen, weil die z. T. von Bühler übernommene Terminologie ihre Sprachspezifik völlig aufzugeben in der Lage ist und sich zur Bezeichnung aller Typen von Zeichenbeziehungen eignet. Dennoch sind, wie die folgenden Abschnitte zeigen, auch Modifikationen vonnöten, um eine operable Grundlage für die Beschreibung polysemiotischer Kommunikation (auch über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg) zu schaffen.

Die Ergebnisse dieser beiden (Sprach-)Semiotiker zusammenführend und im Hinblick auf den polysemiotischen Komplex weiterdenkend, führen wir die Bezeichnung ‚synsemiotische Beziehungen‘ als Oberbegriff für die nachfolgend differenzierten und eingehender beschriebenen *sympraktischen*, *synsemantischen*, *syntaktischen* und *symphysischen* Relationen ein. Hier handelt es sich wieder um eine theoretische Trennung von eigentlich untrennbar zusammenhängenden Größen, denn Pragmatik, Semantik, Syntaktik und Physis steuern in wechselseitiger Abhängigkeit Produktion und Rezeption des jeweiligen Kommunikats. Außerdem sind all diese Relationen, dies soll noch einmal betont werden, auch in monosemiotischen Kommunikaten, etwa in rein verbalen Texten, zu beobachten. In den nachfolgenden Ausführungen liegt der Fokus allerdings auf der polysemiotischen Kommunikation.

In der Sekundärliteratur existieren bereits Bezeichnungen für das Phänomen der Synsemiotizität: Stöckl (2012: 246, 252f.) bezeichnet alle Verbindungen zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme als „intermodale Kohärenz“. In der vorliegenden Studie bleibt der Kohärenzbegriff aber dem Feld der Semantik und – genauer – der vom Rezipienten beobachteten semantischen Beziehungen zwischen Elementen verschiedener semiotischer Systeme vorbehalten (s. Abschn. 3.5.2). Dem Vorschlag von Mayoral et al. (1988: 359), „Synchronität“ als Oberbegriff für die Zeichenbezüge zu verwenden, wird in der vorliegenden Arbeit ebenso nicht entsprochen, weil sich dieser Begriff primär dort eignet, wo es um Manifestationen von Zeichen in der Zeit, also um ein syntaktisches bzw. symphysisches Phänomen handelt (s. Abschn. 3.5.3f.) und wo Aspekte der Syntopie (Manifestationen von Zeichen an einem Ort) ausgeklammert oder der Synchronität subsumiert werden. Denkbar wäre hingegen die Rede von der

3 Ästhetische Polysemiotizität

„Junktion“ – ein Phänomen, das bereits Weinrich an Texten nachgewiesen und als syntaktische, semantische und mit Blick auf den Einfluss des nonverbalen Kontextes auf diese Texte sogar als pragmatische Größe bestimmt hat (vgl. 1982/2001: 27ff., 36f.).¹⁴⁶ Den Begriff der Junktion wendet Schmitz (2003b: 264) auf die polysemiotische Kommunikation an, macht daraus aber ein vornehmlich semantisches Phänomen.¹⁴⁷ Wetzchewald (2012: 233ff.) entwickelt dieses Konzept Schmitz' weiter und bezeichnet jene Elemente als „Junktoren“, die im polysemiotischen Kommunikat (bei ihm ein Text-Bild-Kommunikat) als kohärenz- und kohäsionsstiftende Mittel fungieren. Er verweist damit nicht nur auf den semantischen Zusammenhalt der Zeichen, sondern bezieht mit seinem Kapitel zu den typographischen und schriftbildlichen Junktoren auch Überlegungen auf der Ebene der Syntaktik mit ein (vgl. ebd.: 373ff.). Gegenüber dem Junktionsbegriff haben die hier vorgeschlagene Terminologie und das mit ihr zusammenhängende konzeptuelle Raster den Vorteil, dass von Zeichenrelationen im Allgemeinen die Rede sein kann (*Synsemiotizität*), dass diese Interrelationen aber von vornherein auch einer (oder mehrerer) der vier semiotischen Ebenen *Sympraxis*, *Synsemantizität*, *Syntaktik* und *Symphysis* zugeordnet werden können. Dass die hier vorgeschlagene Terminologie in sich konsistent und darüber hinaus mit anderen Konzepten der semiotischen Analyse kompatibel ist, kann einen weiteren Vorzug darstellen.

Exemplifiziert werden diese Arten synsemiotischer Bezugnahme im Folgenden an der Oper, die Kaindl bereits passend als „Relationsgefüge“ (1995: 39; 1998b: 194) umschrieben hat. Das Augenmerk liegt weiterhin speziell auf den musikalisch-sprachlichen Beziehungen. Die Auswahl erklärt sich durch die Ausrichtung der Theoriekapitel auf die später erfolgende Korpusanalyse, in der keine vollständige Rekonstruktion historischer Aufführungen der Gluckschen Orpheus-Oper unternommen wird und bestimmte Inszenierungen derselben (vgl. Kap. 7.2) nur punktuell zur Erhellung abweichender Werkinterpretationen herangezogen werden. Die hier vorgestellte Typologisierung lässt sich dennoch mit nur geringfügigen Veränderungen auch auf die musikalisch-theatralen und sprachlich-theatralen Wechselbeziehungen übertragen, die in einer systematischen Operninszenierungs- bzw. Opernaufführungsanalyse Berücksichtigung finden müssten. Bei dieser Akzentsetzung auf die musikalisch-textlichen Relationen kann es aber auch nachfolgend nicht um eine umfassende historisch-diachronische Untersuchung gehen, die auch die sich mit der Zeit wandelnde Hierarchisierung von Musik und Sprache in der Operntheorie („prima la musica, poi

146 Weinrich definiert eine Junktion wie folgt: „Eine Junktion [...] ist ein Stück Text, gekennzeichnet durch die Anwesenheit eines Junktors, der zwei Junktionsglieder miteinander verbindet“ (1982/2001: 27).

147 Schmitz (2003b: 264) schreibt: „Text-Bild-Junktoren [können] in drei Richtungen wirken: (1) Entweder legen Textelemente das Bild fest. [...] (2) Oder Bildelemente bestimmen den Text. [...] (3) Oder Bild und Text legen wechselseitig einander fest [...]“.

le parole“ vs. „prima le parole, poi la musica“, vgl. z. B. Goriée 2005: 8) konsequent miteinbeziehen würde. Eine solch umfangreiche Herangehensweise empfiehlt sich in diesem Rahmen zum einen allein schon nicht aufgrund der Fülle an theoretischen Beiträgen, wie sie z. B. in der jüngst von Rudolph veröffentlichten (und sicher noch weiter zu ergänzenden) Bibliographie zur Libretto- und Opernforschung (2015: 433–456) dokumentiert ist.¹⁴⁸ Zum anderen ist das reformatorische Operschaffen Glucks, das Gegenstand des Analyseteils darstellt, eben darauf ausgerichtet, solche Hierarchisierungen zu überwinden und Musik und Sprache als gleichrangige Konstituenten des Musikdramas zu erachten (vgl. Brück 1925: 454; Swarowsky 1959: 417). Vielmehr wird im Folgenden eine systematische Perspektive eingenommen, die von der historischen Relativität der entweder die Musik oder die Sprache favorisierenden Standpunkte abstrahiert und den möglichen Bedingungsweisen der musikalischen und verbalen Zeichen nachgeht. Dieser systematische Ansatz wird durch die Analyse um eine historische Momentaufnahme ergänzt (vgl. Kap. 5).

Auch die übersetzerischen Herausforderungen und Potenziale beim Transfer polysemiotischer Kommunikate in eine Zielkultur lassen sich unter Rückgriff auf das nachfolgend beschriebene semiotische Modell erfassen. Die hier vorgestellte Systematik erweist sich damit als Grundstein für die Untersuchung der übersetzerischen Implikationen der sympraktischen, synsemantischen, syntaktischen und symphysischen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Zeichen (s. Kap. 4.2). Hier, wie auch im Kapitel 4.2, ist mit der Reihenfolge der Unterkapitel keine Hierarchisierung intendiert. Alle Arten synsemiotischer Durchdringung – von der Sympraxis zur Symphysis – sind an jedem polysemiotischen Werk beschreibbar. Sie werden hier nur zu heuristischen Zwecken getrennt beschrieben und in der vorliegenden Abfolge behandelt. Eine andere, etwa die umgekehrte Reihenfolge (von der Symphysis zur Sympraxis), wäre denkbar. Bei jedem Unterkapitel sollte, dies sei noch einmal unterstrichen, die Vorstellung einer gegenseitigen Bedingung aller Dimensionen leitend sein.

3.5.1 Sympraktische Relationen

Auf der pragmatischen Ebene rückt die Semiotik den Gebrauch von Zeichenkombinationen in konkreten Medien, in konkreten kommunikativen Situationen und durch konkrete Zeichenbenutzer in den Mittelpunkt der Analyse (vgl. Abb. 1, I.1–III.1). Die vorliegenden Ausführungen beschäftigen sich, genauer, mit den Bedingungen, dem Ablauf und den Ergebnissen einer durch die Verwendung von polysemiotischen Zeichenkombinationen ablaufenden Interaktion.

148 Berücksichtigt werden unterschiedliche Positionierungen bezüglich der Frage um das Primat von Sprache oder Musik in der Oper in der Arbeit von Mertens (2011: 16ff.).

3 Ästhetische Polysemiotizität

Hier geht es um das kommunikative Zusammenwirken („communicative correlations“, Kaindl 2013: 265) von unterschiedlichen Zeichen im jeweiligen Interaktionsverlauf. In diesen Kontext ist auch P. Schmitts Rede vom polysemiotischen Gebilde als „semiotische[r] Funktionsgemeinschaft“ (2002: 195) zu verorten. Eine der ersten Aufgaben der Polysemiotizitätsforschung ist es damit zu zeigen, „wie es durch gleichzeitige Verwendung mehrerer Kodes zu erfolgreicher Kommunikation kommt“ (Kloepfer 1977: 129). Dass schon bei der Beschreibung von verbaler Kommunikation diese pragmatischen Dimensionen nicht vernachlässigt werden dürfen, haben de Beaugrande/Dressler (1981: 37, 231) in der von ihnen entworfenen Textlinguistik nahegelegt. Die Autoren unterstreichen, wie wichtig die Mitberücksichtigung des gesamten Kommunikationsprozesses ist, wenn es darum geht, den Textsinn in seiner Gänze theoretisch zu erfassen:

Die von uns angestellten Überlegungen zeigen, wie schwierig es wäre, das Textstudium auf die Erzeugnisse des Sprechens oder Schreibens allein zu beschränken; diese Erzeugnisse sind in sich selbst unvollständig, sobald sie von den auf sie angewendeten Verarbeitungsoperationen getrennt werden. [...] Wir müssen also stets danach trachten, die Motivationen und Strategien zu entdecken und zu systematisieren, durch die Textproduktion und -rezeption in Gang gehalten werden.

Schon bei der Erstellung und Rezeption verbaler Botschaften spielen also nicht nur textstrukturelle Erwägungen mit in die Analyse hinein, sondern auch alle Entscheidungen der Produzenten und Rezipienten, auf deren Grundlage die Nachrichten so und nicht anders produziert respektive rezipiert werden. Selbiges gilt besonders auch für die polysemiotische Kommunikation. In einem pragmatisch ausgerichteten Zweig der Polysemiotizitätsforschung werden daher polysemiotische Kommunikationsprozesse in ihrer situativen Einbettung beschrieben.

Das Zusammenspiel unterschiedlicher Zeichen (nicht ganzer Kodes bzw. Zeichensysteme, wie das obige Kloepfersche Zitat nahelegt) innerhalb einer konkreten Kommunikationssituation, in der auf der Senderseite die Intention und auf der Rezipientenseite das Verstehen und die eigene Verhaltensregulation mit hineinspielen, wird im Folgenden als *sympraktische Relation* bezeichnet. Der Terminus geht auf die bereits genannte Studie K. Bühlers (1934/1982) zurück und wird auch von Kloepfer (1986, 1990, 1999) verwendet. Das mit ihm bezeichnete Konzept dagegen wird von Morris (1946/1973) beschrieben. Im Folgenden wird es darum gehen, die sprachtheoretischen Überlegungen Bühlers mit einigen Teilergebnissen der behavioristischen Semiotik von Morris zu konfrontieren und die gewonnenen Erkenntnisse für die Beschreibung polysemiotischer Kommunikation nutzbar zu machen. Zu letztgenanntem Teilziel hat Kloepfer mit seinen Studien Wesentliches beigetragen.

Zurückführen lässt sich der Begriff der ‚Sympraxis‘ auf K. Bühler, der ihn im Kontext seiner Beschreibungen zum „*Symbolfeld* der Sprache“ (1934/1982: 151) prägt. Der Autor macht mit dem Begriff der sym- bzw. empraktischen Rede

auf Sprachverwendungen aufmerksam, die seitens der Linguistik als elliptisch charakterisiert werden könnten, durch ihre situative Einbettung allerdings einwandfrei funktionieren. Zu diesen gehören z. B. die Bestellung „Einen Kaffee!“ im Café und die Anweisung „Zwei Logenplätze!“ an der Theaterkasse.¹⁴⁹ Die Umstände in solchen Kommunikationssituationen sind oft eindeutig genug, so dass Sprachzeichen nur dort vereinzelt eingesetzt werden, wo sie monosemierend bzw. diakritisch wirken:

Sprachinseln tauchen im Meere des schweigsamen aber eindeutigen Verkehrs an solchen Stellen auf, wo eine Differenzierung, eine Diakrise, eine Entscheidung zwischen mehreren Möglichkeiten getroffen werden soll und bequem durch ein eingestreutes Wort getroffen werden kann. Sie tauchen auf und sind willkommen wie Namen und Pfeile auf Wegweisern willkommen sind an den *Kreuzungspunkten* der Pfade, denen man entlang geht. (K. Bühler 1934/1982: 156)

Wo die Situation und die nonverbalen Handlungen der miteinander Interagierenden bereits die relevanten Informationen beinhalten, die für die Kommunikation notwendig sind, können zusätzliche Sprachzeichen überflüssig und ineffizient erscheinen. Allein wenn es in der Interaktion verschiedene Optionen gibt, werden vereinzelte „Sprachinseln“ geäußert, um den weiteren Kommunikationsverlauf in der gewünschten Weise zu beeinflussen. Eine ‚em-‘ oder ‚sympraktische‘ Verwendung von Sprachzeichen liegt also dann vor, wenn das kommunikative Geschehen sich wesentlich auf die Situation bzw. auf die nonverbalen Anteile verlagert. Diese Sichtweise ist eine logozentrische, die nicht explizit auf die Stellung von Nonverbalia innerhalb kommunikativer Situationen eingeht. Auf den in dieser Hinsicht neu zu kalibrierenden *Kontext*begriff wird weiter unten noch gesondert zurückzukommen sein. Der Terminus kann dennoch der Polysemiotizitätsforschung als Ausgangspunkt dienen. Im Rahmen polysemiotischer Kommunikation kann von sympraktischen Relationen dort die Rede sein, wo Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme eine funktionelle Einheit bilden, die einer bestimmten kommunikativen Intention entsprechend von einem Sender produziert bzw. aufeinander abgestimmt und von einem Rezipienten als aufeinander bezogen interpretiert wird.

In einem semiotischen Kontext hat Morris (1946/1973) einen Ansatz entwickelt, um Zeichenkombinationen auf ihre kommunikative Funktion hin zu untersuchen. Der Autor, der in seiner behavioristisch untermauerten Semiotik den

149 Die beiden Beispiele stammen von K. Bühler (1934/1982: 158f.) selbst: „Daß ein Kaffeehausgast die Absicht hat, etwas zu konsumieren, daß ein Mann, der sich an der Theaterkasse anstellt und vortritt an den geöffneten Schalter, wenn er an der Reihe ist, kaufen will und welche Warengattung, ist längst verstanden von seinem Partner (hinter dem Schalter); der Käufer braucht am mehrdeutigen Punkte (dem Kreuzweg bildlich gesprochen) seines stummen sinnvollen Verhaltens ein Sprachzeichen *nur als Diakritikon*. Er setzt es ein, und die Mehrdeutigkeit ist behoben; das ist ein *empraktischer* Gebrauch von Sprachzeichen. Das relevante Umfeld, in welchem es steht, ist in diesem Falle eine Praxis; wir sagen darum (des Gleichklanges wegen) auch, es trete auf: sympraktisch eingebaut“.

Zeichengebrauch bei Mensch und Tier untrennbar an ihr empirisch beschreibbares und überprüfbares Verhalten bindet, hat stets die gesamte Situation, in der sich das „Zeichenverhalten“ (ebd.: 77) ereignet, im Blick. Die gesamte Theorie sowie der von ihm neu eingeführte und umfangreiche Begriffsapparat sollen an dieser Stelle nicht wiedergegeben werden. Wichtig erscheint aus dem hier verfolgten rezipientenzentrierten Blickwinkel v. a. seine Klassifikation der „Signifikationsmodi“, d. h. der verschiedenen Möglichkeiten von Zeichenträgern, in einer gegebenen Interpretationssituation etwas *zu bedeuten* und *zu bewirken* (vgl. Morris 1946/1973: 149f., 156ff.). Bezüglich sprachlicher Zeichen, und hier eher von Sätzen als von Wörtern ausgehend, unterscheidet er fünf solcher Signifikationsmodi, die dem Rezipienten das Verständnis bzw. die Bewertung konkreter Verhaltenssituationen ermöglichen: die *Identifikatoren*, die *Designatoren*, die *Appreziatoren*, die *Präskriptoren* und schließlich die *Formatoren*.

Die *Identifikatoren* sind vorbereitende Zeichen, die dem Rezipienten die spatio-temporale Verortung ermöglichen. Sie beantworten also die Frage nach dem *Wo* und *Wann* verhaltensbeeinflussender Reize. *Designatoren* sind solche Zeichen, die die Aufmerksamkeit auf die Charakteristika von Gegenständen und Sachverhalten der außersemiotischen Realität lenken. Sie fungieren als *Was*-Zeichen. Die Disposition eines Rezipienten, auf bestimmte Umstände bevorzugt zu reagieren, weil sie für ihn relevanter sind als andere, lässt ihn bestimmte Anteile einer Äußerung als *Appreziatoren* oder *Weshalb*-Zeichen werten. *Präskriptoren* oder *Wie*-Zeichen liefern ihm konkrete Anhaltspunkte für seine zukünftige Reaktion. Die *Formatoren* hingegen sind Zeichen, welche die durch die vier bereits genannten Signifikationsmodi konstituierten Verhaltensdispositionen noch einmal beeinflussen können (vgl. ebd.). Ein kurzes, an Morris' eigenen Ausführungen (vgl. ebd.: 78) angelehntes Beispiel soll diese Signifikationsmodi illustrieren: Zwei Autofahrer fahren aufeinander zu und kommen zum Halt. Autofahrer A äußert gegenüber Autofahrer B: „Hinter dieser Kurve dort, von der ich gerade komme, hat ein Steinbruch die Straße unbefahrbar gemacht. Drehen auch Sie um, oder fahren Sie die nächste Ausfahrt hinaus!“ In dieser Äußerung erhält der Rezipient notwendige Informationen für sein eigenes Verhalten. Die *Identifikatoren* („Hinter dieser Kurve dort, von der ich gerade komme – nächste“) ermöglichen ihm die spatiale und temporale Verortung, die *Designatoren* („Hinter – Kurve – Steinbruch – Straße – unbefahrbar“) den Bezug zur außersprachlichen Realität. Anhand der *Appreziatoren* („hat [...] die Straße unbefahrbar gemacht“) evaluiert der Rezipient die Situation als relevant für sich und den Sender als Mitglieder des Autofahrerkollektivs. Er kann daraufhin entscheiden, ob er den vom Sender explizierten *Präskriptoren* („Drehen auch Sie um – fahren Sie die nächste Ausfahrt hinaus!“) Folge leistet oder nicht. Elemente wie die morphologische Konkordanz der Satzglieder, das Wort „oder“ und die Intonation des Satzes sind für den Rezipienten zusätzliche Zeichen, die seine Haltung gegenüber den übrigen Zeichen beeinflussen, die sog. *Formatoren*. Wie man an diesem Beispiel ablesen kann,

können einzelne Zeichen auch mehrere Signifikationsmodi in sich vereinen (vgl. Morris 1946/1973: 157).

Gemäß Morris' Beobachtungen kommt ein Zeichenverhalten nicht erst dann zustande, wenn die Zeichen in einer Kommunikationssituation alle Signifikationsmodi abdecken. In einer in sich konsistenten und sinnvollen Äußerung müssten jedoch meistens Zeichen mehrerer Signifikationsmodi enthalten sein: „Da Verhalten in all diesen Punkten [sc. wo, wann, was, weshalb, wie] geleitet werden muß, ergänzen sich die Zeichen in den verschiedenen Signifikationsmodi gegenseitig“ (ebd.: 156). Bleiben nämlich bei der Bewertung einer Verhaltenssituation zu viele der genannten Fragen offen, weiß sich der Rezipient für kein adäquates Folgeverhalten zu entscheiden. Ihm fehlt, wie man gemeinhin sagen würde, der ‚Kontext‘. Der Rezipient reguliert sein Verhalten also auf der Basis der durch Kommunikat und Kontext gewonnenen Informationen. Durch seine Ausführungen liefert Morris – um die Brücke zur Polysemiotizitätsforschung zu schlagen – dabei keinen Grund zu glauben, dass die zur Verhaltenssteuerung wichtigen Informationen durch einen Rezipienten immer nur anhand der Elemente eines Zeichensystems, etwa der Sprache, gewonnen werden. Für die Semiotik und die Polysemiotizitätsforschung im Besonderen stellt sich somit die Frage, inwiefern die von Morris beschriebenen Signifikationsmodi sowohl bei verbalen als auch bei nonverbalen Ressourcen (gleichzeitig) zu finden sind.

Das Schlagwort ‚Sympraxis‘ weist in einigen Studien Kloepfers einen prominenten Status auf (vgl. Kloepfer 1986; 1990: 13ff.; 1999: 38) und wird von hier aus auch von anderen Autoren übernommen (z. B. von Stöckl 1998: 84). Kloepfer wendet den Begriff u. a. im Kontext der polysemiotischen Kommunikation an und bezeichnet mit ihm in Übereinstimmung mit den obigen Ausführungen zur Dialogstruktur aller Kommunikation die Interaktion zwischen Rezipient und Kommunikat. ‚Sympraxis‘ meint in Kloepfers Ausführungen ein „zeichenhaft gelenktes Mitmachen“ (Kloepfer 1986: 142), d. h. die Teilhabe eines Rezipienten an Kommunikaten, bspw. an literarischen Texten (vgl. ebd.) oder polysemiotischen Werbekommunikaten (vgl. ders. 1990: 14). Das Präfix „sym-“ bezieht sich hier nicht nur auf die senderintendierte Zusammenführung unterschiedlicher Zeichen mit Blick auf einheitlichen Zweck, sondern auch auf deren Auswirkungen auf die gesamte Rezeptionshandlung. Für Kloepfer ist das Konzept der Sympraxis deswegen so wichtig, weil er sie neben der Repräsentations- bzw. Verweisfunktion von Zeichen auf Gegenstände und Sachverhalte als „zweite Hemisphäre der Zeichennutzung“ (Kloepfer 1986: 143) auffasst. So sollte sich die Semiotik neben den Bedeutungsmöglichkeiten von Zeichen auch jenen Zeichenprozessen widmen, „welche das Mitmachen ermöglichen“ (vgl. ebd.). Erst auf der Folie der Sympraxis, der „Beteiligung des Rezipienten“ (ebd.: 161) am Kommunikat, kann sich so etwas wie ‚Sinn‘ überhaupt ergeben. In der Terminologie Morris': Die pragmatische Einbettung des Kommunikats bestimmt seine semantische Seite.

3 Ästhetische Polysemiotizität

An dieser Stelle muss näher auf den Kontextbegriff eingegangen werden und darauf, wie dieser sich zu den nonverbalen Zeichen in einer Kommunikationssituation verhält. In der linguistischen Pragmatik wird ‚Kontext‘ oft synonym zu ‚die verbale Kommunikation beeinflussenden nonverbalen Zeichen‘ verwendet. Gemäß der in der Linguistik legitimen logozentrischen Sicht wird der nonverbale Kontext in dem Maße systematisch mitberücksichtigt, in dem er sich auf die Produktion und Rezeption von Sprechakten und Schrifttexten auswirkt bzw. sich an der Struktur von Sprechakten und Schrifttexten nachweisen lässt (vgl. z. B. van Dijk 1980: 69f.). Eine solche Sicht wirkt bei einer Analyse polysemiotischer Kommunikate verkürzend. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, dass sich der Kontextbegriff auf sehr heterogene Größen bezieht und dass daher eine terminologische Klärung unabdingbar ist – gerade im translatologischen Rahmen, denn die Übersetzungsrelevanz des Kontextes divergiert auch hier je nach Gegenstandsbezug empfindlich (vgl. Aschenberg 1999).

Wie Abb. 1 (Abschn. 3.2.2) zeigt, kann die ‚Umgebung‘ von (verbalen und nonverbalen) Zeichen in der Theorie unterschiedlich weit gefasst werden. Sie kann auf die Ebene des *Werks* (vgl. ebd., Ebene I.1) oder auf die des *Artefakts* (vgl. ebd., II.1) beschränkt werden oder aber sämtliche Variablen des kommunikativen Ereignisses berücksichtigen (vgl. ebd., III.1). Dies hat Catford erkannt und es als notwendig erachtet, in Bezug auf (zu übersetzende) Texte die Differenzierung von ‚Kotext‘ und ‚Kontext‘ (1965: 23, 31) eines Sprachzeichens einzuführen.¹⁵⁰ Mit ‚Kotext‘ bezeichnet er die verbale Umgebung des Sprachzeichens, also die Gesamtheit der verbalen Elemente, die einen Text formen; ‚Kontext‘ nennt er dagegen die außertextliche nonverbale Umgebung, die das Textverständnis zusätzlich bedingt. Wenngleich er damit der oben genannten Sichtweise vom Kontext als einer alles Nonverbale einschließenden Kategorie folgt, vollzieht er doch eine Trennung, die, korrekt übertragen, auch für die (translationsorientierte) Polysemiotizitätsforschung von Nutzen ist.

Es gibt in Bezug auf den polysemiotischen Komplex drei Arten von nonverbalen Zeichen, nämlich solche, die Teil des Kommunikats sind und daher mit Catford als ‚Kotext‘ zu bezeichnen wären (vgl. Abb. 1, I.1), solche, die das Medium der Kommunikatproduktion, -distribution und -rezeption stellen und auf mediale Praxen in einem Kollektiv verweisen (vgl. Abb. 1, II.1), und schließlich solche, die in der Kommunikationssituation, in der das Kommunikat geäußert wird, zusammen mit diesem interpretiert werden und daher mit Catford als ‚Kontext‘ zu bezeichnen wären (vgl. Abb. 1, III.1). Denn eine Zeichenauswahl wird stets in einem Kontext geäußert, der unmittelbar auf die Semantik dieses Zeichens wirkt. Wie alle Zeichen können also auch Nonverbalia in struktur-

150 K. Bühler definiert unter ‚Kontext‘ das, was Catford als ‚Kotext‘ bezeichnen würde, und umschreibt diesen folgendermaßen: „[D]as Einzelne [sc. das Sprachzeichen, M. A.] erscheint mit anderen Seinesgleichen im Verbande, und der Verband erweist sich als wirk-sames Umfeld“ (1934/1982: 155).

medien- und ereignistheoretischer Hinsicht gesondert beschrieben werden (s. Abschn. 3.2.2). In Bezug auf die polysemiotische Kommunikation ist die in der Linguistik verbreitete Vorstellung vom Kontext als einer alles Nonverbale miteinbeziehenden Kategorie als unpräzise zu werten. Denn nonverbale Zeichen sind in der polysemiotischen Kommunikation nicht pauschal als situative Gegebenheiten aufzufassen, sondern bilden bereits auf der strukturtheoretischen Ebene einen untrennbaren Teil des Kommunikats.

Bestehende Ansätze zur linguistisch orientierten Handlungstheorie, z. B. der Sprechakttheorie, wie sie von Austin und Searle eingeführt wurde, können auf diesen Punkt hin untersucht werden. In Austins posthum veröffentlichten Vorlesungen (1962/2007: 31) wird z. B. bezüglich des Kontextes einer Äußerung festgestellt:

Das Äußern der Worte ist gewöhnlich durchaus ein entscheidendes oder sogar *das* entscheidende Ereignis im Vollzuge der Handlung, um die es in der Äußerung geht [...]; aber es ist alles andere als üblich (wenn es überhaupt vorkommt), daß *nur* das Äußern der Worte nötig ist, wenn die Handlung vollzogen sein soll. Ganz allgemein gesagt, ist es immer nötig, daß die *Umstände*, unter denen die Worte geäußert werden, in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten *passen*, und es ist sehr häufig nötig, daß der Sprecher oder andere Personen *zusätzlich* gewisse *weitere* Handlungen vollziehen – ob nun „körperliche“ oder „geistige“ Handlungen oder einfach die, gewisse andere Worte zu äußern. (Hervorh. im Original)

Wichtig ist hier zunächst, dass Austin seine Vorlesungen zu den Sprechakten nicht von vornherein auf rein sprachliche Äußerungen beschränkt, sondern auf „Handlungen, die mindestens teilweise aus dem Äußern von Worten bestehen“ (vgl. ebd.: 41), und er weist der Möglichkeit den Weg, seine Theorie des „Missglückens“ kommunikativer Handlungen auf jeden, auch dem non-verbalen, Handlungstyp, etwa auf konventionalisierte körperliche Bewegungen, anzuwenden (vgl. ebd.). In den zitierten Ausführungen Austins bleibt die zentrale Frage aber weiterhin bestehen, ob die zum Vollzug der kommunikativen Handlung notwendigen Nonverbalia Teil des Kommunikats sind oder aber den situativen Kontext der Handlung darstellen. Ist z. B. neben den sprachlichen Formeln der Wurf einer Sektflasche gegen den Schiffsrumpf durch einen zu dieser Handlung Berechtigten – so Austins eigenes Beispiel (vgl. ebd.: 29) – Teil des Kommunikats oder lediglich dessen Kontext? In beiden Fällen müssen jedenfalls Verbalia und Nonverbalia „in bestimmter Hinsicht oder in mehreren Hinsichten [zueinander] *passen*“ (ebd.: 31).

Im Folgenden differenzieren wir in Anlehnung an Dressler/Merlini Barbarasi (1994: 5) zwischen den Bedingungen bzw. dem Raum der Kommunikation („speech situation“) und der Kommunikationshandlung („speech action“). Allgemeine Größen und Bedingungen der Situation werden als ‚Kontext‘, die gemeinsam aktualisierte und als zusammengehörig empfundene Zeichenmenge (sei sie nun mono- oder polysemiotisch) als ‚Kommunikat‘ oder ‚Kommunikationshandlung‘ bezeichnet. Um Austins Beispiel wieder aufzugreifen, könnte man also

3 Ästhetische Polysemiotizität

sagen: Der unabdingbare Flaschenwurf gegen den Schiffsrumpf wird als Teil der kommunikativen Handlung aufgefasst, die Berechtigung des Flaschenwerfers hingegen als eine notwendige Voraussetzung, die nicht Teil derselben ist. Denn auch wenn eine Person ohne die benötigte Befugnis die kommunikative Handlung vollzieht, ist zwar das Ergebnis dieser Handlung nicht gültig, das (mono- oder polysemiotische) Kommunikat wurde dennoch intentional eingesetzt.

Diese Unterscheidung ist für das vorliegende Kapitel insofern von Belang, als die inhaltliche Wechselwirkung von verbalen und nonverbalen Zeichen, d. h. die Kommunikatstruktur (vgl. 3.2.2.1), als semantisches Phänomen gefasst und dementsprechend erst im folgenden Abschnitt zu den ‚synsemantischen‘ Relationen näher ausgeführt wird, während die Bezüge zwischen den Elementen eines Kommunikats und dem situativen Kontext als vornehmlich pragmatische Größe und als Teil des Kommunikationsereignisses (vgl. 3.2.2.3) erachtet werden. Es darf dementsprechend nicht verwundern, wenn einige Ausführungen von Hauptvertretern der linguistischen Pragmatik, sofern sie sich zur Wechselwirkung von Kontext (im strukturtheoretischen Sinne bzw. im Sinne von Catfords ‚Kotext‘) und Text äußern, nicht in diesem, sondern im folgenden Abschnitt (3.5.2) erwähnt werden. An dieser Stelle hingegen interessieren, wie oben bereits angemerkt, die mit einem polysemiotischen Kommunikat intendierte Handlung, die situativen Grund- bzw. Rahmenbedingungen dieser Handlung, die mit dieser verbundenen Erfolgsaussichten und deren tatsächliche Auswirkungen. In die unmittelbar folgenden Abschnitte finden also eher diejenigen Theoreme Eingang, die sich auf die Interaktion von Zeichensender und Zeichenempfänger beziehen, und weniger solche, welche die Teilhabe von verbalen und nonverbalen Zeichen an einem von einem Interpreten konstituierten Werksinn in den Fokus rücken.

Die Pragmatik der instrumentellen und der ästhetischen Kommunikation divergiert in wesentlichen Punkten. In prototypischen instrumentellen Kontexten wird besonders deutlich, dass der Mehrwert des polysemiotischen Kommunizierens vornehmlich im Funktionieren der Handlungskette zwischen Zeichensender und -empfänger zu suchen ist (vgl. Steinseifer 2011: 184). Deswegen empfiehlt sich bei deren Analyse eine detaillierte Beschreibung der pragmatischen Einbettung, während die Deskription ästhetischer Kommunikate eher die semantischen, syntaktischen und physischen Dimensionen fokussiert (s. Abschn. 3.5.2). Wie bei jedem instrumentellen Handeln bestimmt dabei eine gewisse Ökonomie die Wahl der einzusetzenden Mittel bzw. resultiert – um mit de Beaugrande/Dressler (1981) zu sprechen – die Selektion der kommunikativen Mittel aus Erwägungen zur kommunikativen Effizienz und Effektivität. Kommunikation wird, so eine wesentliche Beobachtung in der Polysemiotizitätsforschung, in vielen Fällen erst als polysemiotische, also durch Zuhilfenahme von verbalen *und* nonverbalen Zeichen, zum einerseits effizienteren und andererseits effektiveren Handeln.

Im ersten Fall, d. h. wenn die Polysemiotizität im Vergleich zu rein verbalen Äußerungen zu einer Effizienzsteigerung führt, sind die redebegleitenden

nonverbalen Zeichen und/oder der situative Kontext so eindeutig, dass jede verbale Zusatzhandlung als redundant und damit als ineffizient gewertet werden könnte. In diesen Situationen bleibt die explizite Versprachlichung bestimmter Informationen aus, weil Para-, Nonverbales und der Kontext vom Sender berücksichtigt und vom Rezipienten mitinterpretiert werden. Zu diesem Umstand äußert sich – wie wir oben bereits sahen – Bühler, der bei der Beschreibung des sympraktischen Umfelds der Sprache verbale Ellipsen darin begründet sieht, dass Zeichensender und -empfänger eine Versprachlichung bestimmter Informationen dann als ineffizient erachten, wenn diese durch nichtsprachliche Kommunikatanteile und den Situationskonnex bereits eindeutig gegeben sind. Eine zusätzliche sprachlich eindeutige und vollständige Formulierung würde in diesem Fall zu ungewollter informativer Redundanz führen (vgl. K. Bühler 1934/1982: 158f.).

Im zweiten Fall, d. h. wenn die Polysemiotizität im Vergleich zu rein verbalen Äußerungen zu einer Effektsteigerung beiträgt, weicht ein von der Produzentenseite aus gesehen weniger aufwendiges (und damit oft auch kostengünstigeres) sprachliches Kommunikat einer verhältnismäßig ‚unwirtschaftlichen‘, aber ungleich effektiveren Kombination verbaler und nonverbaler Elemente. Dies geschieht z. B. in der Werbung, deren Polysemiotizität eine herausragende Bedeutung bei Kundenakquise und -bindung zukommt. Bilder und Musik machen das beworbene Produkt und metonymisch auch den vertreibenden Hersteller interessanter, als es eine rein verbale Ankündigung bzw. ein rein verbaler Kaufappell tun könnte. Darin ist auch der Grund dafür zu suchen, dass sich in der Werbung Gestaltungsmittel aus dem künstlerischen Bereich wiederfinden (vgl. Klopfer/Landbeck 1991). Oft müssen diese jedoch im Kontext instrumenteller Verwendung eher als „Kunstgriffe“ denn als Kunstmittel angesehen werden, weil sie, wie auch Eco (1968/1972: 179ff.) erklärt, keiner Verhaltens- und Interpretationsvielfalt fördernden, sondern eher einer auf Verhaltensmanipulation abzielenden Pragmatik zugeordnet werden können.

Zur pragmatischen Seite der Kunstkommunikation hat Hausendorf (2011) wesentliche Beobachtungen angestellt. Nach seinen Ausführungen umfasst das Phänomen der „Kunstkommunikation“ zwei miteinander innig verbundene Teilbereiche: die Kommunikation *über* Kunstwerke als Kommunikation zwischen Kritikern, Experten und Rezipienten und die Kommunikation *durch* Kunstwerke als den zwischen dem Rezipienten und dem Kunstwerk ablaufenden Dialog (vgl. Hausendorf 2011: 510). Der Autor bemerkt zudem, dass die „Kommunikation über Kunst dazu beiträgt, Kommunikation mit und durch Kunst zu ermöglichen und wahrscheinlich zu machen“ (ebd.: 524). Kommunikation zum Zwecke der korrekten pragmatischen Einbettung der ästhetischen Erfahrung beeinflusst die semantischen Dimensionen des Kunstwerks in maßgeblicher Weise. In vielen Fällen ist nun diese Wechselwirkung von Kommunikation über und Kommunikation durch Kunst polysemiotischer Natur. Ein Empfänger rezipiert ein Kunstwerk nicht in einem von anderen Zeichen losgelösten Raum. Ähnliches besagt

3 Ästhetische Polysemiotizität

auch das Kriterium der „Intertextualität“ bei de Beaugrande/Dressler (1981: 188ff.) sowie das Rekursionsprinzip in der Transkriptionstheorie Jägers (vgl. 2010: 314ff.). Es gibt kein Vakuum, das allein das Kunstwerk und den Rezipienten umfasst. Das Kunstwerk erfährt vielmehr in irgendeiner Weise eine Aufbereitung, die dem empirischen Rezipienten die Einordnung und damit das Verständnis desselben erst ermöglicht. Eine solche Aufarbeitung fällt etwa in einer kommentierten Literaturausgabe, einem Gesprächskonzert, in Konzertprogrammen, Bildbeschreibungen etc. besonders auf. Die pragmatischen Funktionen der Kommunikation *über* Kunst lassen sich nach Hausendorf (2011: 518ff.) als fünf Teilaufgaben konzeptualisieren: das Bezugnehmen (worum geht es?), das Beschreiben (was sieht, hört, schmeckt ... man?), das Erläutern (was weiß man darüber?), das Deuten (was steckt dahinter?) und das Bewerten (was kann man davon halten?). Die Zeichenhaftigkeit der situativen Einbettung eines Kunstwerks bzw. überhaupt aller Kommunikate konsequent in der Analyse mit zu berücksichtigen heißt dabei, „den Gedanken der Kommunikation ernst zu nehmen“ (Hausendorf 2011: 514).

Um der pragmatischen Funktion bzw. dem pragmatischen Funktionieren ästhetischer Kommunikation, d. h. der ‚Kunst *mit* und *durch* Kunst‘ (vgl. Hausendorf 2011: 510), nachzukommen, hat u. a. Pfister (1977/¹¹2001: 20ff.) eine gewinnbringende Unterscheidung eingeführt, auf die vor ihm bereits Ingarden (vgl. 1958/1965: 409ff. und 421f.) aufmerksam gemacht hat. In Bezug auf die Konstitution und Aufführung von Bühnenwerken kann von einem mehrschichtigen Kommunikationsmodell ausgegangen werden, das mehrere kommunikative Ebenen umfasst. An diesem Modell veranschaulicht Pfister v. a. die Unterschiede zwischen dem Idealtypus der narrativen Literatur (vgl. Abb. 5) und dem Idealtypus dramatischer Werke (vgl. Abb. 6):

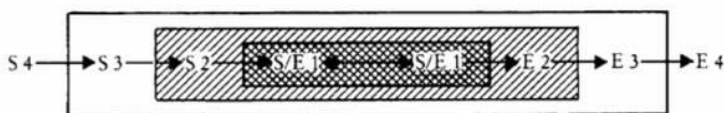


Abb. 5: Kommunikationsmodell narrativer Texte (Pfister 1977/¹¹2001: 20)¹⁵¹

151 Die Abkürzungen in diesem Modell schlüsselt Pfister (1977/¹¹2001: 20f.) wie folgt auf: „In diesem Kommunikationsmodell, das die Sender(S)- und Empfänger(E)-Positionen nach einander übergeordneten semiotischen Niveaus aufschlüsselt, bedeutet S4 den empirischen Autor in seiner literatur-soziologisch beschreibbaren Rolle als Werkproduzenten, S3 den im Text implizierten ‚idealen‘ Autor als Subjekt des Werkganzen, S2 den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion, S/E1 die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren, E2 den im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat von S2, E3 den im Text implizierten ‚idealen‘ Rezipienten des Werkganzen und E4 die empirischen Leser, sowohl die vom Autor intendierten Leser als auch andere und spätere.“

3.5 Synsemiotische Relationen in der Oper

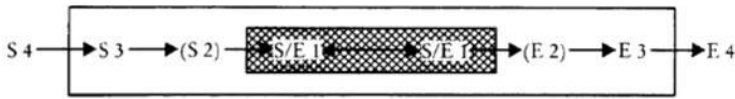


Abb. 6: Kommunikationsmodell dramatischer Texte (Pfister 1977/¹¹2001: 20)

Die Gemeinsamkeit zwischen narrativen und dramatischen Texten besteht nach Pfister in der Präsenz des äußeren Kommunikationsrahmens, d. h. der in der Interaktion zwischen dem empirischen Produzenten und dem Rezipienten des jeweiligen Werks (S4–E4), dem von diesen empirischen Interaktanten abstrahierenden und das Idealbild vom Sender und Empfänger zueinander in Relation setzenden Kommunikationsrahmen (S3–E3) sowie dem inneren Kommunikationsrahmen, der die Interaktion zwischen den Charakteren bzw. Figuren der Handlung umfasst (S1–E1).¹⁵² Der Hauptunterschied zwischen den narrativen und dramatischen Texten besteht hingegen im Fehlen des vermittelnden Kommunikationsrahmens – der Interaktionsebene zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Hörer – in dramatischen Kommunikaten (S2–E2, vgl. einfach schraffiertes Feld in Abb. 5). Im Grunde aber handelt es sich weniger um eine Absenz dieser vermittelnden Erzählebene, denn diese findet in dramatischen *qua* polysemiotischen Kommunikaten zwar keinen Niederschlag in den verbalen, wohl aber, häufig über den Nebentext vermittelt, in den nonverbalen Werkkonstituenten:

Dieser „Verlust“ an kommunikativem Potential gegenüber narrativen Texten wird jedoch schon dadurch kompensiert, daß dramatische Texte über außersprachliche Codes und Kanäle verfügen, die die kommunikative Funktion von S2 und E2 zum Teil übernehmen können, und daß ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann. (Pfister 1977/¹¹2001: 21)

Die Polysemiotizität des dramatischen Werkes wiegt also das Fehlen der vermittelnden Erzählebene auf. Es ist dabei wichtig zu unterstreichen, dass die diese Erzählebene kompensierenden Nonverbalia Teil des Werkes sind und nicht als pragmatischer ‚Kontext‘ der verbalen Anteile gewertet werden dürfen.

Diese Beobachtung schlägt sich dahingehend auf die Analyse polysemiotischer Gebilde nieder, als die Figurenrede bzw. in der Oper der Figurengesang (S1–E1) und die durch die nonverbalen Werkanteile ‚aufgefangene‘ Erzählebene (S2–E2) nachfolgend als Teil der Werksemantik erachtet und daher erst im folgenden Abschnitt (3.5.2) besprochen werden, während die beiden äußeren Kommunikationsrahmen (S4–E4 und S3–E3) Anlass zur Analyse der Werkpragmatik bzw. der Sympraxis der polysemiotischen Kommunikation geben. Der innere Kommunikationsrahmen ist für die Analyse der sympraktischen Beziehungen von Text-Musik-Kombinationen rein quantitativ von nachgeordneter Bedeutung.

¹⁵² Durchbrechungen dieser Rahmen sind in der theatralen Kommunikation (und damit auch in der Oper) durch Phänomene wie das Da-parte-Sprechen allerdings möglich.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Denn in der Oper sind sich die singenden Darsteller der musikal-verbalen Polysemiotizität ihrer Äußerungen und der synchron erklingenden Musik i. d. R. nicht bewusst.¹⁵³ Ausnahmen bilden die in die Handlung eingebetteten Lieder und musikalischen Einlagen, wie sie bspw. auch im *Orfeo* (s. Kap. 5) von Bedeutung sind. Die Durchgängigkeit des Gesangs ist der Grund, aus dem die Oper sich in ihrer Geschichte oft mit dem Vorwurf konfrontiert sieht, „contre la nature“ (Saint-Evremond 1670/1981: 137) bzw. gegen die *verosimilitudo* (*vraisemblance*) zu verstoßen, würde man doch im wahren Leben, erst recht nicht in dieser Frequenz, mittels Gesang kommunizieren. Diese Zweifel an der Wahrscheinlichkeit des Operngesangs sind wiederum der Grund dafür, wieso viele Opern, welche die Theaterpraxis reflektieren und zu reformieren gedenken, explizit auf Sujets zurückgreifen, die die Anwesenheit von Musik und Gesang von vornherein inhaltlich legitimieren (vgl. Dubowy 1995: 1459) – so generell die Pastorale (vgl. Leopold 2006: 14f., 20ff.) und speziell auch hier wiederum die Orpheus-Sage.¹⁵⁴

Sowohl bei der prototypisch instrumentellen als auch bei der prototypisch ästhetischen Polysemiotizität sind Angaben zur pragmatischen Einbettung und zum semantischen Potenzial des jeweiligen Kommunikats gleichermaßen vonnöten, um eine vollständige Beschreibung der Kommunikationsprozesse zu liefern. Im Vergleich zur instrumentellen Kommunikation mittels polysemiotischer Zeichenkonfigurationen und deren Akzentsetzung auf das pragmatische Funktionieren der Kommunikation verlagert sich das Erkenntnisinteresse bei der ästhetischen Polysemiotizität dennoch in Richtung der semantischen Seite, wo doch die Pluralität der Sinndimensionen und nicht unbedingt das Funktionieren der werkexternen Handlungskette in den Vordergrund rückt. Pragmatische Ansätze sind durch die Rekonstruktion der Entstehungs- wie auch Wirkungsgeschichte eines Werks dennoch auch gegeben. Doch nimmt in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunstartefakten die Werkanalyse – bzw. die Analyse der „intention operis“, um mit Eco (1990/2004: 35ff.) zu sprechen – eine Hauptrolle ein. Bei ästhetischen polysemiotischen Gebilden manifestiert sich eine solche in den beobachtbaren synsemantischen Bezugnahmen.

153 Die Figuren sind sich zwar nicht ihres Gesangs bzw. der Musik ‚im Hintergrund‘ bewusst, wohl aber (in Grenzen) der szenisch-verbalen Polysemiotizität ihrer Kommunikation.

154 Zur Verarbeitung des Orpheus-Stoffes in der Operngeschichte vgl. Barsham (1981) und Kusan-Windweh (1997). Es ist bezeichnend, dass die ersten Opern um 1600 auf diese Sage zurückgreifen, in welcher der Musik in der diegetischen Welt eine prominente Stellung zukommt (vgl. Schilling-Wang 1997): *Euridice* (1600, Peri/Rinuccini), *Euridice* (1602, Caccini/Rinuccini), *L'Orfeo* (1607, Monteverdi/Striggio). Rolland lässt die Geschichte der *Oper vor der Oper* (1904) ebenso mit dem stellenweise musikbegleiteten Schauspiel Angelo Polizianos, *Fabula d'Orfeo* (1474), beginnen (vgl. Leopold 2006: 1, 13f.). Ebenso bezeichnend ist der Umstand, dass spätere Komponisten, die Kritik an der Wahrscheinlichkeit der Oper bewusst reflektierend, den gleichen Stoff für ihre Reformopern wählen wie z. B. C. W. Gluck (s. Kap. 5).

3.5.2 Synsemantische Relationen

In Bezug auf polysemiotische Gebilde interessiert aus der semantischen Perspektive die Frage nach der Art und Weise, auf die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme in gegenseitiger Beeinflussung etwas für einen Interpreten bzw. – davon abstrahierend – für ein Interpretenkollektiv bedeuten können. Wir bezeichnen diese Art der Verknüpfung unterschiedlicher Zeichen als *synsemantische Beziehungen* bzw. als *synsemiotische Kohärenz*.

Die linguistische Forschung kann sich bereits auf den Terminus der *Synsemantizität* berufen, der allerdings zunächst in einem engen Sinne für eine Klasse von Wörtern ohne eigene lexikalische Bedeutung (Artikel, Partikeln, Konjunktionen etc.) gebraucht wird. Sogenannten ‚Synsemantika‘ wird in diesem Verständnis Bedeutungsfähigkeit nur dann zugesprochen, wenn sie zusammen mit Lexemen von selbständiger, kontextunabhängiger Bedeutung, den Autosemantika, auftreten (vgl. Bußmann ³2002: 111, 674f.). Die Autorin gelangt allerdings zu der Erkenntnis, dass diese Unterscheidung von kontextsensiblen Synsemantika und völlig kontextunabhängigen Autosemantika in diesem „strikten Sinne nicht haltbar“ ist (vgl. ebd.: 111), denn diese kann nur in einem systemlinguistischen Ansatz, nicht aber in einer Linguistik der *parole* aufrecht erhalten werden. Von der texthermeneutischen Forschung wird diese Einschätzung bestätigt, ist doch das Textverstehen nicht eine Aneinanderreihung von diskreten Einzel- und Hauptbedeutungen, sondern eine integrative Handlung des Rezipienten zur erfahrungsgestützten Erzeugung, Bestätigung und auch Verwerfung von Sinnhypothesen, die der Text, d. h. jedes Sprachzeichen und sein Kotext, zulässt. Daher ist Bußmanns zweite, weiter gefasste Auffassung von sprachlicher Synsemantizität für die Zwecke der vorliegenden Arbeit als passender zu erachten: Synsemantika „sind polyseme sprachliche Ausdrücke wie das Adjektiv *gut*, das je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungsaspekte aufweist“ (ebd.: 675).

In verbalen Kommunikaten, d. h. in Texten, kann dort von synsemantischen Relationen die Rede sein, wo die semantische Dimension von Wörtern durch den Kotext mitgeprägt wird. Da dies für praktisch jeden Sprechakt oder Text der Fall sein dürfte, kann die Anwendung dieses weitgefassten Synsemantizitätsbegriffs in Bezug auf Verbalkommunikate mittlerweile zur trivialen Aussage verkommen – nicht so in der polysemiotischen Kommunikation, in der nachdrücklich darauf hinzuweisen ist, dass ein Zeichen sein Bedeutungspotenzial z. T. wesentlich verändern kann, sobald es gemeinsam mit einem Element eines anderen Zeichensystems auftritt. Dies gilt z. B. für piktoriale und musikalische Strukturen, deren Unterdeterminiertheit bzw. deren großes Bedeutungspotenzial durch die Interaktion mit anderen (etwa verbalen) Elementen verändert wird. Eines der Hauptanliegen der sich mit polysemiotischen Kommunikaten beschäftigenden Semantik ist damit neben der Diskussion um die Bedeutung bzw. das Bedeutungspotenzial einzelner Signifikanten auf der Zeichensystem- und Normebene auch und v. a.

3 Ästhetische Polysemiotizität

die Beschreibung der Sinndimensionen, die ein Rezipient aus der Interaktion eines Zeichens mit seiner direkten (und indirekten) semiotischen Umgebung inferieren kann.

Textsinn ist, wie bereits Coseriu schreibt, eine „Resultante verschiedener Zeichenrelationen“ (1980/⁴2007: 177), und er meint damit nicht nur die Relationen zwischen den Sprachzeichen und ihrem *Kotext*, sondern auch die Bezüge zu all jenen Zeichen, die als situativer Kontext die Rezeption mitbedingen, sowie jegliche Zeichen, die der Rezipient in seiner interpretierenden Tätigkeit mit der Textokkurrenz in Beziehung setzt, obwohl diese nicht explizit geäußert werden.¹⁵⁵ K. Bühler, der den Begriff des „synsemantischen Umfeldes“ prägt, beobachtet solche gegenseitigen Determinierungen von Zeichen „[n]icht nur im Sprachlichen, sondern überall dort, wo Zeichendinge [...] eine *sinnliche* unitas multiplex bilden“ (1934/1982: 165), im polysemiotischen Komplex also. Solche ‚unitates multiplices‘ finden sich überall in der menschlichen Kommunikation. So begreift schon Bühler (ebd.: 166) in seiner Lehre vom sprachlichen Symbolfeld die Polysemiotizität als Merkmal der Alltagskommunikation, wenn er betont,

daß sich die Zeichen der Lautsprache im lebendigen Verkehrsakt des Alltags keineswegs exklusiv verhalten. Der Sprecher produziert sorglos Gestik, Mimik und Laute zusammen auf einmal; darin kommt als synsemantisches Umfeld des einzelnen Sprachzeichens der ganze Inbegriff der mitproduzierten Verkehrszeichen zur Geltung.

In diesem Fall meint Bühler also nicht die Polysemiotizität des allgemeinen situativen Kontextes oder die Beweggründe der Kommunizierenden etc., die oben unter den Begriff der Sympraxis gefasst wurden (s. Abschn. 3.5.1), sondern das polysemiotische Kommunikat an sich. Lautsprachliche Äußerungen finden sich meistens in komplexe Handlungsgefügen eingebettet, die erst durch die Präsenz nonverbaler Zeichen determiniert werden. Die nonverbalen Zeichen fungieren hier aber nicht als Kontext, sondern als Teil des Kommunikats. Diesen Umstand berücksichtigt in verstärktem Maße die zeitgenössische Konversationsanalyse (vgl. Deppermann/Schmitt 2007: 22).

Wenn im Kontext der polysemiotischen Kommunikation von synsemantischen Beziehungen die Rede ist, so ist in bevorzugter Weise die Kohärenzstiftung zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme durch einen Rezipienten gemeint. Auf der *Werkebene* gilt es dabei, Bedeutungen und Bedeutungsbeziehungen in konkreten polysemiotischen Kommunikaten zu beschreiben, d. h.

155 Brisant wird der Begriff der Synsemantizität bei Bachtin und allgemein in der hermeneutischen Forschung, wenn davon ausgegangen wird, dass jedes Einzelwort auch andere Wörter *in absentia* evoziert. Es ist „mehrstimmig“ (Agnetta/Cercel 2017: 198ff.) bzw. dialogisch, weil es sich immer innerhalb eines sozialen Diskurses von Wort und Gegenwort verorten lässt. Bachtin (1934f./1979: 172) schreibt: „Die dialogische Orientierung ist jedem Wort eigentümlich. Sie ist die natürliche Einstellung jedes lebendigen Wortes.“

primär auf der Ebene der Zeichenauswahl. Auch die gemeinsame Referenz unterschiedlicher Zeichen auf außersemiotische Gegenstände und Sachverhalte, also eine auf das polysemiotische Gebilde zugeschnittene Referenzsemantik, fällt in diese Beschreibungsdimension. Hermeneutische Text- und Kommunikatana-lysen arbeiten dabei mit der Grundannahme, dass die Kohärenz nicht eine im Text, sondern eine in der Rezipienten-Text-Interaktion angelegte Größe beschreibt (vgl. Abschn. 3.4.2). Ohne Rezipienten wird kein Sinn konstituiert (vgl. Holly 2010: 365). Texte und Kommunikate entsprechen einmal mehr, einmal weniger den präexistenten Kohärenzerwartungen des Rezipienten. Dies ist z. B. abhängig von der Konzeption und Deutung des Kommunikats als instrumentell oder ästhetisch (vgl. Abschn. 3.2.1 und 3.5.1).

Die Begriffe der ‚synsemantischen Relationen‘ und der ‚synsemiotischen Kohärenz‘ bezeichnen die ganzheitliche Vorstellungswelt, die sich bei der Inbezugsetzung der Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme im polysemiotischen Komplex durch einen Interpreten ergibt. Synsemiotische Kohärenz ist eines der herausragenden Charakteristika des polysemiotischen Gebildes und Ursache dafür, dass dieses nicht als bloße Addition unterschiedlich gearteter Zeichen aufzufassen ist, sondern vielmehr eine übersummativ-einheitliche Einheit im Sinne der Gestalttheorie darstellt. In Bezug auf (schriftsprachliche) Texte haben bereits Stolze (vgl. 2003: 153, 186) und vor ihr Paepcke auf den Umstand hingewiesen, dass die semantische Dimension von Texten sich nicht aus der Addition der diskreten Sprachzeichen ergibt:

Der Text ist keine Summe, sondern eine komplizierte Relation von Elementen. In einem Text gibt es ein Nebeneinander, Miteinander, Zueinander, Gegeneinander, Durcheinander. Alles hängt miteinander zusammen, knüpft aneinander an, verweist aufeinander. (Paepcke 1986: 103)

Die Übersummativität ist somit bereits in diesen Ausführungen zum Text und dann auch in den Abhandlungen zum polysemiotischen Gebilde vorrangig als semantische Kategorie aufzufassen. Der Sinn des polysemiotischen Gebildes ergibt sich erst auf der Grundlage einer Interpretation aller Konstituenten und v. a. der zwischen ihnen bestehenden Relationen (vgl. z. B. Binder 1975: 86, 96; Oomen 1975: 48; Keppler 2010). Auf die Übersummativität im dramatischen polysemiotischen Komplex haben Fischer-Lichte (1994: 199), in Ton-Wort-Gebilden Brecher (1911: 12), Kaindl (1992: 60; 1995: 33, 39f.; 1996: 60; 2004: 254ff.; 2016: 122) und Schmusch (2009b: 16), in Text-Bild-Gefügen Oomen (1975: 258f.), Schmitz (2011: 34) und wieder Kaindl (1998a: 102) aufmerksam gemacht. In diesem Sinne ist in der Polysemiotizitätsforschung stellenweise auch die Rede von einer „semantischen Multiplikation“ (Bucher 2011a: 127, 152; 2011b: 136), oder es findet in diesem Kontext der – wiederum einschlägig präfigierte – Begriff der „Synergie“ (Klemm/Stöckl 2011: 11; Schmitz 2011: 25, 34) Verwendung. Für Schmitz (2007: 93) z. B. ist die zeitgenössische Kommunikation eine der „synergetische[n] Übergänge, Verbindungen und Metamorphosen“

3 Ästhetische Polysemiotizität

und weist deswegen auf die eminente Wichtigkeit einer konsistenten Polysemiotizitätsforschung hin.

In diesem auf die Semantik polysemiotischer Kommunikate abzielenden Abschnitt kann das nun mehrfach angedeutete Konzept der Transkriptivität angesprochen werden, das von Jäger (2002, 2010) u. a. für polysemiotische Gebilde erarbeitet und von Holly (2009, 2020, 2011) zur Analyse derselben mehrfach herangezogen worden ist. Die Grundpfeiler dieser „transkriptionstheoretische[n] Medienanalyse“ stellen diese beiden Autoren in einer exemplarischen Studie (vgl. Holly/Jäger 2011) sogar gemeinsam vor. Andere Beiträge, die sich bei der Analyse polysemiotischer Kommunikate diesem Ansatz verpflichtet fühlen, sind in einem von Stöckl (2010) herausgegebenen Band zusammengetragen. Bei der Transkriptionstheorie handelt es sich um einen Ansatz, der „in gewollt skripturaler Metaphorik“ (Holly 2011: 234) die semantischen Wechselwirkungen zwischen (unterschiedlich gearteten) Zeichen untersucht und „davon ausgeht, dass Bedeutungen grundsätzlich das Ergebnis verschiedener ‚Transkriptions‘-Verfahren der Paraphrase, Explikation, Erläuterung, Kommentierung oder Übersetzung sind“ (ebd.). Nicht zu verwechseln ist diese Theorie des intersemiotischen Transkribierens mit der ebenso in der Polysemiotizitätsforschung erkannten Notwendigkeit, schriftliche und damit wissenschaftlich auswertbare Transkriptionsverfahren zur Beschreibung und Analyse aller ein polysemiotisches Kommunikat konstituierenden Zeichen zu erarbeiten (vgl. Flewitt et al. 2009; Schneider/Stöckl 2011: 28ff.).

Kritik erfährt dieser von Jäger vorgestellte theoretische Ansatz durch Bucher (2011a: 135ff.), der im Terminus ‚Transkription‘ eine unglücklich gewählte Metapher begrenzten heuristischen Werts sieht (ebd.: 137). Für ihn ist die Nachfrage durchaus legitim, inwiefern Transkriptionen im herkömmlichen wörtlichen Verständnis die genannten Verfahren der Paraphrase, Explikation, Erläuterung, Kommentierung oder Übersetzung überhaupt zulassen, wo doch diese Verfahren der Veränderung ursprünglich gegebener Information nicht zu den angestammten Funktionen einer im Wesentlichen erhaltenden Operation wie der Transkription zählen. Nach Buchers Einschätzung ist nicht vollständig geklärt, inwiefern die skripturale Metaphorik im Hinblick auf die semantischen Relationen zwischen unterschiedlich gearteten Zeichen aufzuschlüsseln ist (vgl. ebd.). Am ehesten müsste man, wenn man sich einmal die Aufgabe der wörtlichen Paraphrase der Metapher stellt, die beteiligten Entitäten – das Präskript, den Transkribenten, den Transkriptionsprozess und das Skript – folgendermaßen auffassen: Das ‚Präskript‘ meint eine Zeichenmenge im polysemiotischen Gebilde, die für sich genommen nicht bzw. nicht vollständig verständlich und daher als „defizitär“ (vgl. Holly 2009: 397) einzustufen ist. Zu dieser tritt eine Zeichenmenge hinzu, die gewissermaßen als ‚Transkribent‘ durch die Mittel Paraphrase, Explikation, Erläuterung, Kommentierung oder Übersetzung (entspricht dem ‚Transkriptionsprozess‘) das Verständnis des Präskripts ermöglicht, um schließlich zu dem

Ergebnis zu gelangen, welches man *post factum* ein verständliches ‚Skript‘ nennen könnte.¹⁵⁶ Jäger beschreibt diesen Vorgang als Übergang von einer kommunikativen Störung hin zur kommunikativen Transparenz (s. u.).

Bucher, der mit seinem Fokus auf die Rezipient-Werk-Interaktion einen hermeneutischen Blickwinkel einnimmt, meldet an diesem Punkt seine Bedenken an: Die Sinnkonstitution erfolgt in der dialogischen Interaktion des Rezipienten – samt seinen Wissensbeständen – mit dem polysemiotischen Werk. Die Transkriptionstheorie, zumindest die Transkript-Metapher, aber klammert den Rezipienten als zentrale Figur des Verstehensvorgangs weitgehend aus. In diesem Sinne kann an die von Mounin (1967: 21) in einer übersetzungswissenschaftlichen Studie bereits geäußerte These erinnert werden, wonach die Transkription als automatisierbarer Mechanismus und damit als vollkommen anderer Prozess anzusehen ist als das von hermeneutischen Erwägungen geleitete Übersetzen. Die Transkriptionstheorie folgt der Vorstellung, dass die Bedeutungen in den Zeichen selbst liegen. Sie arbeitet mit der impliziten Annahme, dass die unterschiedlichen Zeichen an sich schon abgrenzbare Bedeutungen haben und auch im polysemiotischen Komplex ihre „autochthonen Semantiken“ (Holly 2009: 404) beibehalten. Mit dem Theorem des rezipientenseitigen Wohlwollens berücksichtigt der hiervon abweichende hermeneutische Ansatz hingegen konsequent, dass die Sinnkonstitution auch das oben beschriebene Phänomen des Zeichenlernens bzw. der Geburt von Zeichen miteinschließt (vgl. Abschn. 3.4.2) und dass die Semantiken unterschiedlicher Zeichentypen nicht als „autochthon“ aufgefasst werden können (vgl. Kap. 3.6).

Insgesamt verwendet die Transkriptionstheorie den Terminus und die Vorstellung der Transkription zur Bezeichnung dessen, was die hermeneutische Forschung ‚Verstehen‘ nennt. Jäger (2010: 317) formuliert:

Transkription ließe sich dann beschreiben als der jeweilige Übergang von Störung zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien. Während Störung als Ausgangspunkt das transkriptive Verfahren der Remediation in Gang setzt und das Zeichen/Medium als (gestörter) Operator von Sinn in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, lässt sich Transparenz als der Zustand ungestörter medialer Performanz ansehen, in dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt, den es mediatisiert, verschwindet, transparent wird.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit drängt sich diesbezüglich die Frage auf, in welcher Hinsicht denn ästhetische Zeichenverbindungen überhaupt danach streben, transparent zu werden (vgl. Greiner 2004: 19) und sie nicht sogar eine vor-sätzliche kommunikative Störung im Sinne Jägers bewirken wollen (s. o.). Der

156 Als problematisch kann an dieser Metapher auch die Tatsache erachtet werden, dass in gängigen Transkriptionsprozessen das Transkript sein Präskript ersetzt. Die Strukturen im polysemiotischen Gebilde ersetzen aber nicht einander, sondern ermöglichen dem Rezipienten die Konstitution von Sinn in der Interaktion mit allen beteiligten und sich bedingenden, sich jedenfalls in der ‚Transkription‘ nicht konsumierenden Zeichen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Interpret künstlerischer Zeichenprozesse interessiert sich ja eben auch für die (dingliche) Präsenz des Zeichens, sein „langer Blick“ oder „Starren“ (Assmann 1988: 237ff.) resultiert ja geradezu aus der Intransparenz bzw. Intransitivität desselben. Auch ist zu fragen, inwiefern sich die herkömmliche Vorstellung vom Transkript als verlässlichem und gültigem Endprodukt auch als Sinnbild für dynamische Verstehensprozesse eignet, die ja gemäß der hermeneutischen Forschung seit Schleiermacher nie als endgültig abgeschlossen oder eben als vollständig ‚transkribiert‘ bzw. transparent gelten können (vgl. Stolze 2003: 45, 57, 222). Obwohl also die Transkriptionstheorie der Polysemiotizitätsforschung einige wichtige Impulse zu geben vermag, findet die allgegenwärtige, in ihrem Rahmen ja explizit intendierte skripturale Metaphorik (vgl. Jäger 2002: 30; Holly 2010: 365; 2011: 234) in der vorliegenden Arbeit keine weitere Beachtung, da mit ihr mehr oder weniger implizit auch Vorstellungen übermittelt werden, die mit hermeneutischen Einsichten nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. Die in der von Jäger und Holly herangezogenen Metapher bestimmende Skripturalität vermittelt z. B. auch die Vorstellung von Übersetzbarkeit eines polysemiotischen Komplexes in eine lineare Zeichenfolge, die aber – wie im folgenden Abschnitt (3.5.3) eingehend beschrieben wird – nicht immer angebracht ist.

In dem obigen, aus Austins Vorlesungen stammenden Zitat war die Rede davon, dass bei kommunikativen Handlungen verbale und nonverbale Zeichen sowie generell auch der situative Kontext zueinander „passen“ müssen (vgl. 1962/2007: 31). Auf einer von Austin wohl auch intendierten allgemeinen Ebene zeugen natürlich alle hier beschriebenen Arten synsemiotischer Bezugnahme (Sympraxis, Synsemantizität, Syntaktik, Symphysis) davon, wie (unterschiedliche) Zeichen zueinander ‚passen‘ können. In einem enger gefassten Verständnis handelt es sich aber bei den Überlegungen zur Passung von Zeichen eher um ein semantisches Phänomen. In dieser Hinsicht interessieren den Erforscher polysemiotischer Kommunikate „Bedeutungsgegensätze und Bedeutungsanalogien“ (Stöckl 2004a: 269) zwischen Zeichen unterschiedlicher Provenienz. Wenn ganze Kommunikate oder Teile davon auf eine bestimmte Sinnhypothese hin untersucht und passende Zeichen unterschiedlichen Typs zur Bestätigung dieser Sinnhypothese gefunden werden, können in Anlehnung an bekannte sprachsemantische Studien über semiotische Grenzen hinweg verlaufende ‚Zeichennetze‘, ‚Zeichenfelder‘¹⁵⁷ bzw. ‚Isotopie-Ebenen‘ ausfindig gemacht und analysiert werden. Auf die Rolle der Isotopie (vgl. Greimas 1966/1971; Kallmeyer et al. 1974: 143ff.) für das (translatorische) Verständnis vom polysemiotischen Ausgangskommunikat wird aus platzökonomischen Gründen nicht an dieser Stelle, sondern erst in Abschnitt 4.2.2 eingegangen.

157 Die Wortbildung erfolgt analog zu der in der Linguistik bekannten Terminologie: „Wortnetze“ (Weinrich 1976: 14) und „Wortfeld“ (vgl. Trier 1931: 1–26; L. Schmidt 1973; Co-seriu 1967/1974).

Im Wesentlichen lassen sich synsemantische Beziehungen zwischen unterschiedlichen Zeichen in zwei Gruppen unterteilen: Man unterscheidet die *synsemantische Korrespondenz* und die *synsemantische Kontradiktion*. Die erstgenannte Kategorie kann weiter unterteilt werden in *synsemantische Redundanz* und *synsemantische Komplementarität*.¹⁵⁸ Diese Dreiteilung entspricht auch einer von Kaindl in Bezug auf die Comicübersetzung vorgenommenen Unterscheidung der illustrierenden, kommentierenden oder kontradiktorischen Bezugnahme der Elemente eines Zeichensystems auf die eines anderen (vgl. 2015: 37; 2016: 128). Das Fehlen synsemantischer Relationen zwischen dennoch gewissermaßen ‚gemeinsam‘ (d. h. symphysisch) auftretenden Strukturen kann als gesonderte Kategorie in die Systematik mit hineingenommen und als *semantische Indifferenz* bezeichnet werden.

Solche Typologisierungen kritisieren Bucher (2011a: 129ff.) und Steinseifer insofern, als sie die „unabhängige Interpretation der [...] Relata“ (Steinseifer 2011: 182), d. h. der unterschiedlichen Zeichen, als künstlich herbeigeführte und wenig ersprißliche Aufspaltung des Zeichenverbundes werten. In dieser Hinsicht behalten sie sicher Recht: Das polysemiotische Kommunikat ist nun einmal in den meisten Fällen in seiner Gänze gegeben. Im polysemiotischen Gebilde sind alle beteiligten Zeichen „gleichursprünglich“ (Keppler 2010: 447) an der Sinnkonstitution durch einen Rezipienten beteiligt. Das im polysemiotischen Zeichengeschehen Wesentliche ereignet sich in der Inbezugsetzung *aller* Zeichen durch den Rezipienten. Für sich genommen sind die separat beschriebenen Bestandteile also tatsächlich sinnreduzierte oder, wie Schmitz (2011: 33) es ausdrückt, „sinnlose Fragmente aus einem Sinnbruch“. Die Rezeption der Elemente eines einzigen Zeichentyps eines polysemiotischen Kommunikats, wie sie z. B. Kvam (2014: 118, 131) als Bedingung für „intersemiotische Texte“ wie Kunstlieder ansieht, gehört weder in den Interessensbereich einer allgemeinen noch in den einer translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung. Wenn nämlich der Text eines Kunstlieds losgelöst von der hinzukomponierten Musik ‚konsumiert‘ werden kann, ist er aus dem Blickwinkel der Polysemiotizitätsforschung als Untersuchungsgegenstand nicht brauchbar. Ebenso macht es ein Libretto, das von der Musik losgelöst rezipiert werden wird, bei seiner Übersetzung auch nicht erforderlich, dass auf die translatorischen Implikationen der Musik geachtet wird. Der in einem CD-Booklet abgedruckte zielsprachliche Text einer Oper z. B. stellt zwar auch die Übersetzung eines Librettos dar, ist aber nicht (unbedingt) singbar, d. h. der Übersetzer hat nicht konsequent auf die synsemiotischen Verbindungen zwischen Musik und Sprache geachtet. Insofern ist, um ein weiteres Beispiel zu nennen, der Übersetzer von Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise* noch lange nicht der Übersetzer von Schuberts gleichnamigen Liedtexten.

158 Der Begriff der Komplementarität findet sich auch in einer Studie von de la Motte-Haber (1977), die ihn gewissermaßen synonym zum hier verwendeten Begriff der Polysemiotizität verwendet und nicht alleine in Bezug auf die Semantik im Kommunikat.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Die angeführte Typologisierung synsemantischer Beziehungen – Redundanz, Komplementarität, Kontradiktion und Indifferenz – ist dennoch für die Polysemiotizitätsforschung von Nutzen. Sie ist keineswegs als Anleitung für die Interpretation polysemiotischer Gebilde zu werten, die zuerst eine strikt analytische, d. h. eine getrennt nach Zeichentypen vorgehende, und dann eine integrative Beschreibung des polysemiotischen Kommunikats vorsieht (vgl. zu dieser Vorgehensweise z. B. Hennecke 2010: 358f.; 2015: 207). Sie ist vielmehr das Ergebnis einer während und nach der Gesamtinterpretation durch den wissenschaftlichen Analytiker erfolgenden Zuweisung der gewonnenen Informationen zu einem jeweiligen Zeichentyp, um so die Plausibilität einzelner Interpretationsschritte rekapitulierend nachvollziehbar zu machen. Auch hier wieder ist die vorgenommene Typologisierung lediglich ein heuristisches Instrument der Polysemiotizitätsforschung, das aber die *realiter* um ein Vielfaches komplexeren und die semiotischen Ressourcen stets zusammen berücksichtigenden kognitiven Prozesse nicht vollständig abzubilden vermag. Im Einklang mit der hermeneutischen Richtlinie, dass das Ganze und die Teile immer als aufeinander bezogen zu betrachten sind – und in diesem Fall gelten das polysemiotische Kommunikat als Ganzes und die unterschiedlichen Zeichenarten als Teile –, muss den Teilinterpretationen, die sich allein einem Zeichentyp zuwenden, keine voneinander unabhängige Existenz zugesprochen werden. Im Folgenden soll daher auf die zu Recht bestehenden Kategorien synsemantischer Bezugnahme eingegangen werden.

Sind die Bedeutungen von Elementen unterschiedlicher Zeichen „konvergent“ (Kloepfer 1977: 129), d. h. stützen sie einander in der Aussage, kann von *synsemantischer Korrespondenz* gesprochen werden. Dabei können verschiedene Grade der Passung von Zeichen unterschieden werden, die von der synsemantischen Redundanz hin zur synsemantischen Komplementarität reichen. Die Rede davon, dass zwischen Zeichen Parallelen bestehen (Hickethier 2001: 95; Mälzer 2015: 60), dass sie sich bestätigen, verstärken, illustrieren, modifizieren, abschwächen (vgl. Fischer-Lichte 1990: 30; 1994: 199), ergänzen, erläutern und betonen (vgl. Kaindl 1998: 195) können, zeugt vom Facettenreichtum synsemantischer Bezugnahmen im Kontinuum zwischen Redundanz und Komplementarität. P. Schmitt z. B. unterscheidet mit Bezug auf Bild-Text-Konglomerate illustrativ informative, additiv informative, redundant informative und exklusiv informative nonverbale Elemente, die er den Nonverbalia mit bloß dekorativer Funktion entgegensetzt (vgl. 2002: 194ff.).

Von synsemantischer *Redundanz* kann dann die Rede sein, wenn die im Umgang mit einem Kommunikat gewonnenen Informationen z. B. sowohl aus den verbalen als auch den nonverbalen Anteilen hätten gewonnen werden können. Die Existenz synsemantischer Redundanz ist allerdings ernsthaft in Frage gestellt worden, denn unterschiedliche Zeichen implizieren immer auch eine interpretatorische Differenz (Stöckl 2012: 248). Synsemantische Redundanz liegt am ehesten dort vor, wo die pragmatischen Dimensionen der unterschiedlichen

Zeichenverwendungen ausgeklammert werden und man sich allein auf die Sinn-dimensionen konzentriert, die – so scheint es – von den am jeweiligen Werkauschnitt teilhabenden sprachlichen, musikalischen oder piktorialen Zeichen tatsächlich gedoppelt werden können. Der Unterschied liegt dann im abweichenden pragmatischen Stellenwert der Zeichen: Bilder z. B. beeinflussen die Verstehensleistung bestimmter Informationen leichter als verbale Zeichen und wirken in vielen Fällen anschaulicher als diese (vgl. Nöth 2000: 493). In kommunikationstheoretischer Hinsicht könnte die Übermittlung synsemantisch redundanter Zeichenkonfigurationen als Strategie erachtet werden, um die bei jeder Kommunikation gegebene Gefahr des Rauschens bzw. der Störung zu reduzieren.

Synsemantische *Komplementarität* liegt dort vor, wo Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme einander zu einem kohärenten Gesamtsinn ergänzen bzw. eine „wechselseitige Erschließung des Sinns“ (Steinseifer 2011: 182) erlauben. Bei der Kommunikatanalyse kann man dabei auch weiter unterteilend vorgehen und – wie es Kalverkämper für Text-Bild-Beziehungen vorgeschlagen hat – auch eine Hierarchisierung der an einem Kommunikat teilhabenden und sich ergänzenden Zeichen vornehmen. Insofern könnten Zeichenstrukturen im direkten Vergleich als gleich-, ober- oder unterwertig (vgl. Kalverkämper 1993: 223) charakterisiert werden. Dominanzverhältnisse zwischen den Zeichenressourcen können auch charakteristisch für eine Kommunikatsorte sein: So ist z. B. in einer wissenschaftlichen Abhandlung den verbalen Zeichen i. d. R. eine semiotische Hegemonialstellung zu attestieren, während sich in ästhetischen polysemiotischen Komplexen wie dem Comic und der Oper schon ein differenziertes Bild der synsemantischen Zeichenverhältnisse präsentiert.

Bei der gegenseitigen semantischen Einflussnahme der Zeichen kann es sich, wie oft richtig dargestellt wird, zwar um eine Bedeutungs determinierung¹⁵⁹ handeln; dies heißt aber nicht zwangsläufig, dass die gegenseitige Einflussnahme der Zeichen lediglich monosemierend wirkt. Zumal im künstlerischen Bereich ist die gegenseitige Steigerung des eigenen Bedeutungspotenzials eines Zeichens durch die Interaktion im Zeichenverbund stets als Möglichkeit gegeben.¹⁶⁰ Stöckl bemerkt z. B. zur Text-Bild-Interaktion: „An der Schnittstelle [...] entsteht ein

159 K. Bühler (1934/1982: 156) spricht von „Diakrise“, Binder (1975: 86) vom sich gegenseitig „präzisierenden Korrektiv“, Stolze (2003: 187) und Schmitz (2003a: 244) von der „monosemierenden“ Funktion der unmittelbaren Zeichenumgebung.

160 Die Aussage, dass synsemantische Relationen nicht immer eine Bedeutungs determinierung anstreben, ist m. E. nicht – wie Ketola (2016: 72) suggeriert – gleichzusetzen mit der Aussage, dass sich die unterschiedlichen Zeichentypen unter bestimmten Umständen widersprechen können (s. Abschn. 3.5.2). Der Grund liegt m. E. darin, dass sich der Widerspruch zwischen zwei Zeichen (unterschiedlichen Typs) nur nach der Determinierung der Zeichen einstellen kann und dieser daher nicht zwangsläufig mit der ästhetischen Steigerung des Sinnpotenzials der Zeichen zu tun hat. Deswegen muss auch die synsemantische Kontradiktion, wie sie im Folgenden erläutert wird, nicht unbedingt zu Übersetzungsschwierigkeiten führen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

semantischer ‚Spielraum‘, der Möglichkeiten für Bedeutungsverschiebungen, Vagheit und Doppeldeutigkeiten bietet“ (Stöckl 2004: 225). In Bezug auf die Werbung hat Kloefer (1990: 10) angemerkt, dass verschiedene Zeichen im Rahmen polysemiotischer Interaktion aufeinander semantisch „steigernd“ wirken. Auch Oomen (1975: 259) hat die Rezeption von Comics als „Herstellen einer sich steigernden Wechselbeziehung zwischen Wort und Bild“ beschrieben. Polysemiotische Zeichenkombinationen streben in diesem Sinne nicht immer eine gegenseitige Monosemierung bzw. Disambiguierung und damit eine die Kommunikation erleichternde Verengung des Sinnpotenzials der Zeichen an, sondern können ambiguerend wirken, Sinnpotenziale eröffnen und semantische Polyvalenz generieren. Auch dieser hermeneutische Gedanke¹⁶¹ sollte von der Polysemiotizitätsforschung berücksichtigt werden. Dagegen gilt die Polysemiotizität in streng instrumentell verwendeten Kommunikaten nicht so sehr als Mittel zur Sinnpotenzierung, sondern in pragmatischer Hinsicht als „wechselseitige Kompensation der jeweiligen Schwächen der Einzelmodi“ (Holly 2009: 399). Bei der Vorstellung einer translationsrelevanten semantischen Analyse polysemiotischer Kommunikate (s. Abschn. 4.2.2) wird nicht auf die Begriffe ‚Monosemierung‘ oder ‚Kompensation‘, sondern auf den m. E. nüchterneren Begriff der Isotopie rekurriert.

Besteht zwischen den Bedeutungen von Elementen unterschiedlicher Zeichen eine Beziehung „produktiver Spannung“ (Greiner 1999: 103) oder sind sie gar „divergent“ (Kloefer 1977: 129), widersprechen also einander in der Aussage, kann von *synsemantischer Kontradiktion* die Rede sein. Eine synsemantische Kontradiktion findet man, soll sie nicht als Manko oder ‚Rauschen‘ gewertet werden, vermehrt in Kommunikaten, mit denen keine rein instrumentelle Kommunikation intendiert ist. Denn synsemantische Kontradiktion wendet sich gegen das Prinzip der kommunikativen Effizienz und hat ein erschwertes Verständnis des Kommunikats zur Folge (vgl. Stöckl 2004a: 228). Angeführt sei ein weiteres Mal Hennecke, die schreibt: „Wenn der Rezipient [...] bei einer Gebrauchsanleitung erst übergeordnete gedankliche Operationen ausführen müsste, um Text und Bild miteinander in Einklang zu bringen, dann wäre dies kontraproduktiv und der Funktion der Textsorte entgegengesetzt“ (2015: 227). Es gibt also Kommunikatortypen, in denen die synsemantische Kontradiktion als Gestaltungsmittel für den Produzenten i. d. R. als nicht adäquat erachtet und vom Rezipienten dementsprechend auch nicht erwartet wird.

Produktiv ist das Prinzip synsemantischer Kontradiktion allerdings, wie auch in der Korpusanalyse (s. Kap. 5) ersichtlich wird, in ästhetischen polysemiotischen Kommunikaten. Solche Fälle sind für die Ästhetik, Semiotik und Hermeneutik von besonderem Interesse, weil sie leibhaftig gewordener Ausdruck

161 Stolze (2003: 102) stellt in Bezug auf Texte fest: „Hermeneutisches Verstehen, das nicht bloß lernorientiert ist, führt eher zur ‚Informationspotenzierung‘ statt zur Informationsreduktion im Sinne einer erinnerten Zusammenfassung des Inhalts.“

des dialogischen Prinzips sind, das Bachtin für den Roman so eindrücklich beschrieben hat. Für ihn ist die ‚Dissonanz‘ von Bedeutungsdimensionen nicht ein beliebiges Gestaltungsmittel im Roman, sondern die Grundkomponente jeder Romanpoetik (vgl. Agnetta/Cercel 2017: 196ff.). Jede Textaussage ermöglicht dem Interpreten vielfältige und stellenweise einander entgegengesetzte Interpretationen. Beim polysemiotischen Gebilde bleibt es nicht bei dieser von Bachtin beschriebenen Dissonanz, denn durch die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme kann die Kontradiktion der Bedeutungsebenen auch in den Signifikanten und Zeichenträgern Gestalt annehmen: Eine fröhliche Melodie kann einem ernsten Text widersprechen und doch zeitgleich zu ihm aufgeführt werden. Genauso kann das typographische Design eines Textes oder eine im ersten Moment als unpassend zur Textaussage empfundene Hintergrundfarbe eine gewisse Spannung zu ebendiesem Textgehalt aufbauen. Da eine solche Dissonanz bzw. Kontradiktion aber so augen- und ohrenfällig ist, zwingt sie den wohlwollenden Rezipienten gewissermaßen zu einer aussöhnenden Interpretation, um den Widerspruch in einem kohärenten Kommunikatsinn aufgehen zu lassen.

Zuletzt sei hier auch jene Art von Fällen erwähnt, in denen Zeichenstrukturen und Zeichenkomplexe trotz der unmittelbaren räumlichen wie zeitlichen Nähe zueinander (*Syntopie* und *Synchronität*), also trotz des Bestehens symphysischer Beziehungen (vgl. Abschn. 3.5.4), nicht als einander semantisch beeinflussend interpretiert werden können. Ein solcher Fall ist bspw. dort zu beobachten, wo auf der Doppelseite eines Männer-Lifestyle-Magazins auf der einen Seite ein (u. U. bebildeter) Artikel zur Fettverbrennung und auf der anderen Seite die Werbeanzeige eines Autoherstellers geschaltet ist. Ein weiteres Beispiel lässt sich an der historischen Aufführungspraxis von Barockopern veranschaulichen, in der die jeweils aufzuführende Hauptoper durch Tanz- und Schauspieleinlagen sowie auch musikdramatische Intermedien unterbrochen wurde (vgl. Strohm 1979: 115f.). In solchen Fällen kann man das (weitgehende) Fehlen synsemantischer Beziehungen beobachten; bei der Beschreibung dieser Phänomene kann daher von *semantischer Indifferenz* die Rede sein. Steinseifer (2011: 181) spricht in diesem Kontext auch von „*Diskrepanz*“. Das Auftreten semantischer Indifferenz bedeutet allerdings nicht das Fehlen jeglicher Relation zwischen den ‚nebeneinander‘ befindlichen Zeichenstrukturen bzw. -komplexen. Die Kontiguität der Zeichenstrukturen führt zwar nicht zur Vermutung synsemiotischer Kohärenz als semantischer Kategorie (vgl. Schmitz 2003a: 256), doch erst das Vorliegen sympraktischer, syntaktischer oder symphysischer Verbundenheit macht die Rede von der synsemantischen Indifferenz erst sinnfällig. Zum Lifestyle eines prototypischen und die o. g. Zeitschrift erwerbenden Mannes gehören Ratschläge zum Körperbewusstsein wohl genauso dazu wie Informationen über die neuesten Automobile. Auch in den in einschlägigen Quellen bekundeten Fällen mehrstündiger Opernaufführungen wirkten die Heterogenität einer Hauptaufführung und mehrerer Zwischeneinlagen (Intermedien) zusammen, um der Funktion der

3 Ästhetische Polysemiotizität

Publikumsunterhaltung bzw. höfischer Selbstdarstellung zu entsprechen: Das Theaterpublikum bestand auf einer gewissen Abwechslung, die z. B. eine (in Musik gesetzte) Tragödie mit ihrem ernsten Stoff und der Befolgung der aristotelischen Forderung nach Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung womöglich nicht bieten konnte (vgl. Leopold 2006: 15; 26ff.).¹⁶² Eine ähnliche Unterhaltungsfunktion kommt der losen Aufeinanderfolge von einander synsemantisch indifferenten Videoclips im Musikfernsehen zu (vgl. Jost et al. 2010: 472).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Frage nach dem Kommunikat-sinn eines der zentralen Anliegen einer Polysemiotizitätsforschung darstellt, die sich mit ästhetischen Artefakten auseinandersetzt. Nicht allein die Bedeutungspotenziale isolierter Zeichen auf der Ebene des Zeichensystems sind ausschlaggebend, sondern die Isotopieebenen im gesamten Kommunikat als semiotischer Okkurrenz (vgl. Abschn. 4.2.2). Diese Feststellung bestätigt die in Abschnitt 3.4.1 angeführte zweite Prämisse, die den Erforscher ästhetischer Artefakte dazu anhält, sein Augenmerk von der generellen Ebene des Zeichensystems auf die Ebene des konkreten Zeichenvorkommens und die vom Werk generierte Bedeutungsvielfalt zu richten. Die hier dargestellte Typologie der synsemantischen Relationen wird ergänzt durch die Beschreibung vom ‚Verstehen polysemiotischer Kommunikate‘, dem aus platzökonomischen Gründen erst in Abschnitt 4.2.2 nachgegangen werden kann, weil die Verstehenstätigkeit explizit als Komponente des Übersetzungsprozesses konzeptualisiert werden soll.

3.5.3 Syntaktische Relationen

Charakteristisch am Konzept der Synsemiotizität ist das gemeinsame Auftreten der Signifikanten in einem als ‚in sich geschlossen‘ perzipierten Komplex. Wir bezeichnen diese Art der Verknüpfung unterschiedlicher Zeichen zu einem sog. Superzeichen als *syntaktische Relationen* bzw. als *synsemiotische Kohäsion*. Das gemeinsame Auftreten der Zeichen an einem Ort nennt man dabei *Syntopie*, deren gemeinsames Auftreten in der Zeit *Synchronität*.¹⁶³ Auf der nachfolgend beschriebenen syntaktischen Ebene interessiert vornehmlich die Oberflächenstruktur¹⁶⁴ des polysemiotischen Komplexes, d. h. die Frage nach der Kombination

162 Dennoch gab es zuweilen auch Tendenzen, die Intermedien auf die Handlung der Hauptaufführung abzustimmen und somit mehr oder weniger lockere synsemantische Bezüge zwischen ihnen zu etablieren (vgl. Leopold 2006: 30).

163 Syntopie und Synchronität bedingen natürlich einander. Mit den Begriffen wird lediglich akzentuiert, ob bei einer Kommunikatanalyse eher örtliche oder aber zeitliche Kontingenzen in den Fokus rücken. Einen besonderen, weitgefassten Gebrauch des Synchronitätsbegriffs legen Mayoral et al. (1988: 359) nahe, die mit ihm sowohl die syntaktischen als auch semantischen Wechselwirkungen im polysemiotischen Kommunikat bezeichnen.

164 In dem Sammelband *Oberfläche und Performanz* (Linke/Feilke 2009) wird der Begriff ‚Oberfläche‘ meistens mit der Materialität der Zeichenträger in Beziehung gebracht, in

und Anordnung der in einem Werk oder Werkausschnitt kopräsenten Signifikanten. Die herkömmliche Semiotik unterscheidet auf dieser syntaktischen Ebene zwei Arten der Superzeichenbildung (vgl. Maser 1977: 93): zum einen die *Adjunktion*, d. h. ein Superzeichen entsteht durch die lineare Verkettung mehrerer Signifikanten (z. B. gesprochener Texte),¹⁶⁵ und zum anderen die *Agglomeration*, d. h. die Superzeichenbildung erfolgt durch eine mehrdimensionale Signifikantenverknüpfung (wie z. B. in Bild, Film oder Oper). Die dahinter stehenden Prinzipien sind zum einen das der Sukzessivität bzw. Linearität, zum anderen das der (perzipierten) Simultaneität.

Die Relationen zwischen sprachlichen Zeichen, d. h. die Bezüge eines Sprachzeichens zum textinternen Umfeld bzw. Kotext (Catford 1965: 23, 31), werden in der Textlinguistik als ‚Kohäsion‘ bezeichnet. Zur ihrer Beschreibung liefert die Theorie von de Beaugrande/Dressler (1981) nachvollziehbarerweise lediglich die Mittel, die sich an der Sukzessivität bzw. Linearität der textkonstituierenden sprachlichen Zeichen orientieren. Denn in der *chaîne parlée*, wenn man den passenden Saussureschen (1916/2013: 122) Terminus bemühen will, liegen die Signifikanten in linearer und damit sukzessiver Verkettung vor.¹⁶⁶ Im polysemiotischen Gebilde muss allerdings zusätzlich auch den Relationen zwischen den simultan auftretenden und sich auch deswegen gegenseitig bedingenden Signifikanten nachgegangen werden. Aus diesem Grunde wird im Folgenden nicht von einem linguistischen als vielmehr von einem semiotischen Syntaxbegriff ausgegangen, wie ihn z. B. Morris vertritt. Gemäß seiner Definition wird auf syntaktischer Ebene untersucht, „wie Zeichen verschiedener Klassen kombiniert werden, um zusammengesetzte Zeichen zu bilden“ (1946/1973: 423). Dieser Syntaxbegriff kann sowohl auf unterschiedliche Wortklassen als auch auf Zeichen unterschiedlicher Provenienz und somit auch auf das polysemiotische Gebilde angewendet werden. Die Beziehungen zwischen den Signifikanten unterschiedlicher Zeichentypen können in Anlehnung an die textlinguistische Forschung als *synsemiotische Kohäsion* bezeichnet werden. Dieser Terminus wird hier in stringenterer Weise für die Signifikantenverknüpfung gebraucht als sein

dieser Arbeit dagegen in Anlehnung an de Beaugrande/Dressler (1981: 3f.) mit der Signifikantenstruktur eines Kommunikats. Holz-Mänttari (1984: 134) würde in diesem Kontext von „Textur“ sprechen.

- 165 Sowohl bei schriftsprachlichen als auch bei mündlich geäußerten Texten ist die Möglichkeit zu einer anderen als linearen Zeichenorganisation gegeben, etwa bei der Superposition von Schriftelementen (vgl. Stöckl 2004b: 10) und Redeanteilen. Syntopie und Synchronie solcher Redeanteile können allerdings auch deren Aufnahme und Verständnis trüben. Sie werden deshalb in instrumentellen Kontexten vermieden, ja gelten sogar stellenweise als ein Zeichen von Unhöflichkeit.
- 166 Diese These abstrahiert in der für den CLG typischen Weise vom konkreten Redeereignis. Suprasegmentalia wie die prosodischen Merkmale einer Äußerung, die durchaus neue bedeutungsunterscheidende und -tragende Elemente in die Redekette einführen, bleiben in strukturalistischen Studien oft außen vor.

3 Ästhetische Polysemiotizität

textlinguistisches Pendant, das konzeptuell nicht trennscharf von der inhaltlich-
semantischen Kohärenz, d. h. den Bezügen zwischen den Signifikaten unter-
schiedlicher Zeichen, gelöst werden kann (vgl. Bußmann ³2002: 352). In der vor-
liegenden Studie wird ‚Kohäsion‘ nur in Bezug auf die Signifikantenverknüp-
fung, ‚Kohärenz‘ nur in Bezug auf die Verknüpfung der Signifikate verwendet.

Dennoch bleiben synsemiotische Kohäsion und synsemiotische Kohärenz
eng miteinander verbunden. Schon textliche Kohärenz ist, wie Paepcke formu-
liert, abhängig von der Situierung der Glieder, die aufeinander bezogen werden
können, und richtet sich nach syntaktischer Nähe: „Wenn unter Kohärenz eines
Textes die Einheitlichkeit des im Text Mitgeteilten verstanden wird, dann heißt
das: Sätze desselben Textstückes haben eine größere Kohärenz miteinander als
mit Sätzen außerhalb dieses Textstückes“ (1986: 103). Auch für unmittelbar mit-
einander zusammenhängende Zeichen im polysemiotischen Gebilde – ob sie zum
gleichen Zeichensystem gehören oder nicht – gilt: „Was gleichzeitig oder be-
nachbart [...] wahrnehmbar gemacht wird, wird wohl schon etwas miteinander zu
tun haben, so darf nach der allgemeinen Griceschen Kooperationsmaxime ver-
mutet werden“ (Holly 2010: 364). Nicht nur müssen allerdings zwei syntaktisch
miteinander kombinierte Elemente von einem Rezipienten auf ihre gegenseitige
semantische Bezugnahme hin überprüft werden (auch dann, wenn sie auf den
ersten Blick nicht zueinander passen wollen). Wie Kohäsion zu Kohärenz führen
kann, bedingt auch – umgekehrt – die Kohärenz von Konzepten den Aufbau von
textlicher bzw. synsemiotischer Kohäsion; denn die Bedeutungsdimensionen
zweier Zeichen entscheiden, ob sie syntaktisch miteinander verknüpft werden
können oder nicht. Syntaktische und semantische „Anschließbarkeit“ (Kallmeyer
et al. 1974: 124f.) bedingen also einander sowohl in Texten als auch in polysemi-
otischen Kommunikaten.

In der Polysemiotizitätsforschung ist mehrfach bemerkt worden, dass die
Nonlinearität das Wesensmerkmal der polysemiotischen Gestaltung ist.¹⁶⁷ Bei re-
zenten Analysen kommt dementsprechend nicht ein linear segmentierendes,
‚strukturealistisches‘ Analyseverfahren zum Tragen, sondern es rückt die unter-
schiedliche Zeichen integrierende Einheit in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die
Text-Bild-Forschung hantiert aus diesem Grund, für ihren Untersuchungsbereich
angemessen, mit Einheiten wie den „Sehflächen“ (Schmitz 2011) bzw. der „Dop-
pelseite“ (Steinseifer 2011), und berücksichtigt damit Größen, die sich von der
Idee der eindimensionalen Linearität sprachlicher Signifikantenverkettung ent-
fernen (vgl. Ehlich 2005/2007: 615). Stöckl (2011: 57) fasst zusammen: „Werden
Sprache und Bild räumlich ineinander integriert und fungieren sie als grafisch-

167 Umgekehrt ist aber die Nonlinearität nicht unbedingt ein Anzeichen von Polysemiotizität,
denn in rein musikalischen (i. d. R. monosemiotischen) Stücken kommen – wenn be-
stimmte musikalische Elemente denn als Zeichen aufgefasst werden – aufgrund ihrer spe-
zifischen Möglichkeit zur Mehrstimmigkeit sowohl die lineare Adjunktion als auch die
nonlineare Agglomeration zum Tragen.

perzeptuelle Gesamtheit, so kann von Linearität kaum die Rede sein“ (ähnlich Schmitz 2003a: 253). Auch Bucher (2007: 58ff.; 2011a: 138; 2011b: 114) erhebt die Nonlinearität des Kommunikats zum entscheidenden Charakteristikum der Polysemiotizität und macht in der Geschichte der Medien Tendenzen der „*Delinearisierung*“ (2011a: 125f.; ähnlich: 2004: 133) aus.¹⁶⁸

Solche Aussagen beweisen ihre allgemeine Gültigkeit, bedürfen allerdings auch der deutlichen Präzisierung, dass die polysemiotische Gestaltung zwar dem Prinzip der Nonlinearität (oder Agglomeration) entspricht, sich deswegen aber nicht gänzlich von der Linearität (oder Adjunktion) abwendet. Als Synonym zur Agglomeration ist der Begriff der Nonlinearität, wenn er als Kennzeichen des polysemiotischen Gebildes propagiert wird, unglücklich gewählt, weil er suggeriert, dass sich in polysemiotischen Kommunikaten keine linear zu rezipierenden Signifikantenstrukturen mehr finden lassen. Vielmehr ist die Adjunktion als Teilprinzip in der Agglomeration enthalten; die lineare Verkettung von Zeichen bleibt in der polysemiotischen Kommunikation trotz der Möglichkeit zur Simultaneität weiterhin ein produktives Gestaltungsprinzip. Wenn in der Polysemiotizitätsforschung also dem Theorem zugestimmt wird, dass alle Kommunikation polysemiotisch ist und die Simultaneität der Zeichen als Hauptmerkmal der Polysemiotizität anzusehen ist, so soll aber im Folgenden damit nicht impliziert sein, dass das Prinzip der Linearität gar nicht mehr imstande ist, Teilerklärungen für menschliche Kommunikation zu liefern. Verkettung und Superposition von Zeichen müssen einander nicht widersprechen, Adjunktion und Agglomeration nicht als dichotomes Begriffspaar aufgefasst werden. In polysemiotischen Gebilden werden beide Verfahren der Superzeichenbildung wirksam, und folglich beweisen sowohl das Prinzip der Linearität als auch das der Nonlinearität zur Beschreibung von Teilaspekten des Komplexes gleichermaßen ihre Gültigkeit. Im Rahmen theatersemiotischer Untersuchungen hat dies auch Fischer-Lichte beobachtet, wenn sie schreibt:

Die einzelnen Elemente lassen sich sowohl simultan als auch sequentiell miteinander kombinieren. Durch sequentielle und/oder simultane Kombination von einzelnen Zeichen können Zeichen von höherer Komplexität gebildet werden. Eine solche Kombination kann aus Zeichen eines kulturellen [sc. semiotischen, M. A.] Systems oder verschiedener kultureller Systeme gebildet werden. (Fischer-Lichte 1994: 198; ähnlich auch dies. 1981: 327)¹⁶⁹

Davon, dass die Adjunktion in der Agglomeration von Zeichen stets als Möglichkeit miteinbegriffen ist, zeugt auch die musikalische Analogie, die Barthes zur Erklärung der Signifikantenstruktur im Theater heranzieht. Denn wenn er den literarischen Text als (einstimmige) Monodie und die „Theatermaschine“ als

168 Auch die Gesprächsforschung erkennt die Notwendigkeit des Miteinbezugs kommunikativer Simultaneität in das eigene Analyseraster (vgl. Deppermann/Schmitt 2007: 29).

169 Für ähnliche Aussagen zum Bild vgl. Stöckl (1998: 76) und zum Film vgl. Bucher (2011b: 112).

3 Ästhetische Polysemiotizität

polyphones Werk beschreibt (vgl. 1963/1969: 102f.), so impliziert er mit dem Begriff der Polyphonie, dass die theatrale Kommunikation auf der faktischen Pluralität eigenständiger linearer Stimmen aufbaut.

Auch andere polysemiotische Komplexe wie Filme, Comics und Opern verdeutlichen, dass Simultaneität und Sequenzialität zwei gleichermaßen produktive Prinzipien sind. In Comics z. B. sind sprachliche und piktoriale Zeichen simultan in einem Panel vorhanden. Dennoch werden die eingebetteten Texte weiterhin in konventioneller Leserichtung gelesen, und auch die Panelreihung folgt dem sequenziellen Prinzip, in welche Richtung sie auch rezipiert werden. Ähnliches gilt für den Film (vgl. Bucher 2011a: 139) und die Oper (s. Kap. 5). Linearität und Nonlinearität müssen somit nicht als Gegensatzpaar, sondern können als komplementäre Prinzipien konzeptualisiert werden. Die in der vorliegenden Arbeit vorgestellte Strategie, häufig herangezogene sprachsemiotische Begriffe zu hinterfragen, um so ihre Gültigkeit in der allgemeinen und kontrastiven Semiotik und im Speziellen auch der Polysemiotizitätsforschung festzustellen, findet hier erneut Anwendung. Man könnte aus diesem Grund den bekannten (strukturalistisch-)linguistischen Linearitätsbegriff von einem hier als adäquater erachteten semiotischen Linearitätsbegriff unterscheiden, der die Frage zulässt, auf welchen Ebenen im polysemiotischen Komplex Linearität beobachtet werden kann, ohne sie zum einzig formgebenden Prinzip zu erheben.

In der Linguistik wird der von Saussure geprägte Begriff der Linearität automatisch mit dem von Martinet eingeführten Modell der doppelten Artikuliertheit der Sprache in Verbindung gebracht. Danach wird eine sprachliche Zeichenauswahl als Aneinanderreihung von bedeutungstragenden Elementen verstanden, die ihrerseits als Sequenz bedeutungsunterscheidender Einheiten aufzufassen ist (vgl. Martinet 1960/⁵1971: 21f.). Die Vorstellung, dass eine Zeichenauswahl aus dem verbal-ästhetischen Bereich oder aus einem beliebigen anderen Zeichensystem dem gleichen Mechanismus unterliegt, hat aber bereits Eco (1972: 231ff.) als „Mythos“ entlarvt. Wenn man es genau nimmt, stellt aus einem vergleichenden semiotischen Blickwinkel nicht das Prinzip der doppelten Gliederung das Problem bzw. den von Eco angesprochenen „Mythos“ dar, denn auch musikale und piktoriale Zeichen können, sobald sie als solche erkannt wurden, anhand der strukturalistischen Substitutionsprobe in bedeutungsunterscheidende Elemente (z. B. einzelne Noten, Rhythmen, Nuancen, Pixel etc.) unterteilt werden. Das Problem resultiert m. E. vielmehr aus dem linguistischen Linearitätsbegriff, der auf der Vorstellung von einer durchgehenden und regelhaft segmentierbaren syntaktischen Schicht aufbaut.

Linearität und doppelte Artikuliertheit von Zeichenstrukturen sind in der rein instrumentellen Verwendung von schriftlichen Sprachzeichen miteinander vereinbar, nicht aber zwangsläufig auch in verbal-ästhetischen, nonverbalen und polysemiotischen Zeichenkonfigurationen. Schon die Mitberücksichtigung der Suprasegmentalia stellt die Linearität als das alleinige Grundprinzip sprachlicher

Signifikantenanordnung in Frage. Sprachästhetische Gestaltungsmittel, die gerade auf diesen Suprasegmentalia aufbauen und die von der Gesprächsforschung erkannte Polysemiotizität der Alltagskommunikation wirken sich zersetzend auf die sich u. a. auch in der linearen Struktur der Signifikanten manifestierende „Ökonomie“ (Martinet 1960/⁵1971: 25) der instrumentellen Sprachverwendung aus.¹⁷⁰ Genau wie die Polysemiotizität fordert auch die Sprachkunst vom Rezipienten einen interaktiven Umgang mit der Mehrdimensionalität des Textes ein. Bereits die oben dargestellte Tatsache, dass schon ein einzelner Zeichenträger als polysemiotisch gewertet werden kann (vgl. Abb. 2), untergräbt die linguistische Vorstellung des unabdingbaren Aufeinanderfolgens der Signifikanten, die in diesem Fall gleichzeitig auftreten. Veranschaulichen kann man dies auch an einer Gesangslinie, die zwar ebenso ‚linear‘ in der Zeit abläuft, aber verbale und musikalische Signifikanten durch einen einzigen Phonationsakt vereint wiedergibt.

Um die Problematik der Übertragung des Linearitätsbegriffs auf andere als sprachliche Zeichen weiter aufzudecken, lässt sich erneut auf die Unterscheidung der einzelnen Zeichenelemente (Zeichenträger, Signifikant, Signifikat) zurückkommen, wie sie in Kapitel 3.1 erläutert wurde. Denn es ist wichtig festzuhalten, dass selbst in sprachsemiotischer Hinsicht nicht pauschal von der ‚Linearität von Zeichen‘ die Rede sein kann. Was im Falle der gesprochenen und z. T. geschriebenen Sprache linear aufeinander folgt, sind nicht die gesamten Sprachzeichen, sondern die im Saussureschen dematerialisierenden Abstraktionsverfahren gewonnenen Signifikanten und vielleicht noch die ihnen im jeweiligen Redeakt bzw. Werkexemplar zugewiesenen Zeichenträger. Die Rede von der Linearität des (Sprach-)Zeichens lässt sich lediglich auf die Organisation der (virtuellen) Signifikanten und auf die Ebene des Trägermediums, d. h. z. B. auf die Lauterzeugung und -rezeption beziehen. Dementsprechend kann zwischen der ‚Linearität der Signifikanten‘ und der ‚Linearität der Zeichenträger‘ unterschieden werden. Die im *Cours* (Saussure 1916/2013) versammelten Aussagen zur Linearität zeugen von der Ambivalenz einer (womöglich erst von den Herausgebern des *Cours*, Bally und Sechehaye) in dieser Hinsicht nicht konsequent getroffenen Disambiguierung. Wie Saussure(s Herausgeber) nimmt auch Martinet (1960/⁵1971: 24) keine solche Unterscheidung vor, die wir allerdings im Folgenden als unabdingbar erachten.

Oft wird nämlich bspw. der Musik genauso wie der Sprache Linearität zugesprochen, ohne dabei zu bedenken, dass hier wie dort zwar von einer medialen Linearität die Rede sein kann, nicht aber von der Linearität der musikalischen Signifikantenanordnung. Auf der Ebene der Zeichenträger sind sowohl die gesprochene Sprache als auch die Musik zeitlich ablaufende „Sukzessivkünste“

170 Vgl. in Bezug auf die Sprachkunst Jakobsons (1960/1979: 94) berühmte Definition der poetischen Sprachfunktion, die auf die Zeichenanordnung im Kunstwerk bezogen werden kann: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“

3 Ästhetische Polysemiotizität

(Fricke 2000: 84); auf der Ebene der Zeichenorganisation hingegen kann in Bezug auf die letztgenannte nicht ohne Einschränkungen von Linearität gesprochen werden, denn in ihr können ganz heterogene Formen – von der einzelnen Note, dem Motiv oder Thema bis zur Harmonie, zu dem Lautstärkenverlauf, der Tonart, der Instrumentierung etc. (vgl. Schering 1927) – Zeichencharakter aufweisen. Dies sind Elemente, die in mannigfacher Weise auch simultan, einander überlappend und aufeinandergeschichtet auftreten können. Die Zeichenorganisation in der Musik lässt sich also nicht einfach und v. a. nicht pauschal als Reihung diskreter semantischer Einheiten beschreiben. Genauso wenig würde es Sinn ergeben, eine Photographie als lineares Gebilde aufzufassen, es in horizontale Streifen zu zerschneiden und in jedem dieser Schnipsel ein Zeichen sehen zu wollen. Auch die Musik spielt mit Hinter- und Vordergründen, mit Fokussierungen und Klangfarben. Wie ersichtlich wird, scheint die Bildmetapher im Diskurs über die Zeichenhaftigkeit in der Musik in vielen Fällen angebrachter zu sein als der Vergleich mit der Sprache (vgl. Abschn. 3.4.1, Prämissen 1). Ein Musikstück *muss* nicht aus bedeutungstragenden Elementen bestehen; das unterscheidet es von einem Text. Wenn es aber Zeichen enthält, können sich diese aufgrund der spezifisch musikalischen Möglichkeit der Mehrstimmigkeit auch in vielfältiger Weise überlagern und aufgrund der medialen Linearität des musikalischen Geschehens trotzdem den Eindruck eines klanglichen Kontinuums wecken. Musik ist also nur in medialer Hinsicht bzw. als ‚Hörereignis‘ ein lineares, weil sich in der Zeit manifestierendes Phänomen; es ist die großartige Leistung unseres Gehörsinns, disparate akustische Reize gleichzeitig und damit als linear fortschreitende Einheit wahrzunehmen. Harmonie, d. h. im Speziellen Konsonanz und Dissonanz, wäre ohne diesen synthetisierenden Vorgang schlicht undenkbar. Von einer Zeichenverkettung im Saussureschen bzw. strukturalistischen Sinne kann in der Musik aber nicht die Rede sein. Während strukturalistisch orientierte Linguisten, heute nicht mehr unangefochten (vgl. Lidov 2005: 3ff.), der Sprache Linearität auf beiden Ebenen attestieren und den von Saussure geprägten Ausdruck der ‚Signifikantenkette‘ konsequent ernst nehmen, darf Linearität der Musik nur in Bezug auf ihre mediale Erscheinung apriorisch zugesprochen werden.

Linearität ist also kein Charakteristikum, das man aus allgemein semiotischer Sicht allen Ausformungen der Sprache, geschweige denn anderer Zeichensysteme gleichermaßen aufpfropfen könnte. Das Konzept, das Saussure (1916/2013: 170) neben der Arbitrarität als einen der „deux caractères primordiaux“ verbaler Zeichenabfolgen aufgefasst hat und das von der semiologischen Forschung auf andere Zeichentypen übertragen wurde, bedarf im Kontext einer kontrastiven Semiotik und einer Theorie der polysemiotischen Kommunikation einer Neuverortung: Einerseits kann nämlich nicht vorausgesetzt werden, dass sich sämtliche verbalen wie nonverbalen Zeichenstrukturen an dieses Prinzip halten wie an ein naturwissenschaftliches Gesetz. Andererseits bestimmt die Linearität dennoch weiterhin Teile eines polysemiotischen Werks und seiner Rezeption.

In den vorangegangenen Abschnitten wurde auf die Linearität von Zeichenträgern und Signifikanten eingegangen. Diese Beobachtungen sind durch Bemerkungen auf der Ebene der *Signifikatstruktur* zu ergänzen. Die textlich vermittelte Signifikatstruktur ist, so haben Vertreter der linguistischen (vgl. Kallmeyer et al. 1974: 138–143; Heinemann/Viehweiger 1991: 260ff.) und der hermeneutischen Theorie (Stolze 2003: 95) plausibel dargelegt, nicht mehr linear, sondern netzartig, zirkelhaft etc. aufgebaut. Sie gibt Anlass zu mehrdimensionalen, nicht unidirektionalen bzw. linearen Verstehensprozessen. Auch im polysemiotischen Werk ist die Signifikatstruktur als nonlinear einzustufen. Der Werksinn ergibt sich hier aus der Integration aller für den Rezipienten verfügbaren semantischen Informationen, oft sogar unabhängig von der Reihenfolge des Auftretens der auf sie verweisenden Signifikanten. Da der Sinn sich letztlich erst nach der vollständigen (und mehrmaligen) Werkrezeption erschließt, bezeichnet ihn Barthes (1963/1969: 103) deswegen auch als „retrospektiven Sinn“. Die Bewusstseinsinhalte formen in ihrer Kopräsenz ein ganzheitliches imaginiertes Bild, das durch das Eintreffen neuer Informationen bestätigt oder verändert wird. Bucher (2011b: 112f.) fasst diesen Umstand mit folgenden Worten zusammen, die als Applikation des hermeneutischen Zirkels auf die polysemiotische Kommunikation gewertet werden können:

Jede Selektion eines relevanten Aspektes aus dem Kommunikationsangebot dient immer auch der Verifizierung, Falsifizierung oder Modifikation des bereits erreichten Verständnisses, erlaubt also dem Rezipienten, andere Fragen an das Kommunikat zu richten und andere Antworten zu erkennen.

Im Anschluss an solche Überlegungen kann dem Prinzip der Linearität auch für die Rezeption polysemiotischer Kommunikate bzw. für die Zeichenverarbeitung durch den Interpreten Gültigkeit zugesprochen werden. Linearität kann hierbei verstanden werden als die vom Urheber der Zeichenkonfiguration festgelegte und auch vom Rezipienten als verbindlich akzeptierte Reihenfolge der Signifikantenaufnahme bzw. der Aufmerksamkeitslenkung. Zu bedenken ist bei polysemiotischen Kommunikaten, dass die Aufmerksamkeitsleistung des Rezipienten begrenzt ist. Deswegen kann selbst bei einigen polysemiotischen Gebilden wie den rein visuell wahrnehmbaren Text-Bild-Flächen dort von einem linearen ‚Prozessieren‘ der Informationen die Rede sein, wo der Rezipient die Konstituenten des Kommunikats nicht gemeinsam, sondern jeweils nacheinander und abwechselnd fokussiert. Die visuelle Darstellung von Eyetracking-Ergebnissen etwa legt dies durch eine lineare Verbindung der durch Punkte veranschaulichten sog. „areas of interest“ (AOI) (Bucher 2011b: 117) nahe. Lim (2004: 230) spricht deswegen in Bezug auf bestimmte Momente der Rezeption vom „reading path“, wobei er diesen Terminus auf die Rezeption sämtlicher polysemiotischer Kommunikate angewendet wissen will. Für andere Momente der Rezeption, bspw. für die erste ganzheitliche Erfassung eines Text-Bild-Kommunikats, die Lim (2004: 230) „scanning“ nennt, ist das Prinzip der Nonlinearität bestimmend. Nonlinearität im

3 Ästhetische Polysemiotizität

semiotischen Sinne beschreibt also nicht nur die Gleichzeitigkeit von Signifikanten, sondern gerade auch die abgeschwächte Verbindlichkeit einer vorher festgelegten Reihenfolge der Signifikantenverarbeitung durch den Rezipienten. In verschiedenen polysemiotischen Komplexen, vornehmlich in solchen, die verbale Anteile beinhalten, gibt es in jeweils unterschiedlichem Maße festgelegte (lineare) und offene (nonlineare) Rezeptionswege für die gegebenen Strukturen.

Linearität bzw. „Sequenzialität“ (Hausendorf 2009: 190) bleibt primär für Kommunikationsformen relevant, in denen zeitliche Abläufe die materielle Werkstruktur wesentlich mitbestimmen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist dies bei den ‚Zeitkünsten‘ der gesprochenen dramatischen Rede, der Musik und der szenischen Abläufe der Fall. Die Zeitachse ist nämlich unveränderlich und ungebrochen linear. Im Umgang mit polysemiotischen Kommunikaten wie Opern, Filmen und Balletten machen sich daher auch übergeordnete lineare Rezeptionsweisen bemerkbar, obwohl auch hier nonlineare Strukturen (etwa im Bühnen- oder Hintergrundbild und überhaupt die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Zeichen) festgestellt werden können. Bei Sehflächen, die ‚synoptisch‘ bereits alle Strukturen offenlegen, gelangt nonlineares Rezeptionsverhalten zu noch größerer Relevanz. Ähnliches gilt für Hypertexte im Web (Bucher 2004: 137). Der Rezipient bestimmt bewusst oder unbewusst seinen zwar kulturell auch mehr oder weniger vorgegebenen, aber letztlich individuellen Rezeptionsweg. Aber auch hier werden bestimmte Kommunikatanteile weiterhin linear, d. h. in verbindlicher Reihenfolge rezipiert. Viele ins polysemiotische Ganze eingebettete Texte werden nach dem ganzheitlichen Eindruck – der Sehfläche z. B. – weiterhin linear entschlüsselt und dann womöglich wieder nonlinear mit bildlichen Elementen in Verbindung gesetzt. Das Hin- und Herpendeln zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, das die hermeneutische Forschung als ‚Zirkel des Verstehens‘ bezeichnet, wirkt damit schon auf der Ebene der Signifikanten und nicht erst auf der der Signifikate.

Stellt man sich eine Opernpartitur vor, so werden auf syntaktischer Ebene zum einen die horizontale Signifikantenkombination (wie verhält sich ein Element zu vorhergegangenen und nachfolgenden Elementen?), zum anderen die vertikale Signifikantenkombination (wie verhalten sich simultan auftretende Elemente zueinander?) beschrieben.¹⁷¹ Nicht gleichzusetzen sind diese im Werk gegebenen Ebenen mit der strukturalistischen Dichotomie Paradigmatik vs. Syntagmatik – bei Jakobson (1960/1979: 94): „Achse der Selektion“ vs. „Achse der Kombination“. Sowohl die horizontale als auch die vertikale Ebene bezeichnen im Werk kopräsente Zeichen und deren Relationen, die somit unter

171 Es könnte auch die Rede von ‚diagonalen‘ Signifikantenbezügen sein, wenn man die Möglichkeit der musikalischen Mehrstimmigkeit konsequent mitberücksichtigt und die horizontale Achse auf eine Einzelstimme beschränkt. Ein diagonaler Signifikantenbezug wäre demnach die Relation eines Zeichens (etwa eines musikalischen Motivs) zu einem Zeichen in einer anderen Stimme.

syntagmatischen Gesichtspunkten (d. h. hier: syntaktisch) zu beschreiben sind. Abweichend hiervon werden paradigmatische Verbindungen dort relevant, wo Beziehungen von Werkstrukturen mit Zeichen *in absentia* untersucht werden, die theoretisch mit den im Werk vorfindlichen Zeichen als austauschbar erachtet werden könnten. Bei der Analyse polysemiotischer Kommunikate können sowohl syntagmatische als auch paradigmatische Erwägungen relevant sein, denn zwar interessiert den Analytiker die real vorliegende Zeichenokkurrenz. Ihre volle Aussagekraft erhalten Beobachtungen zu einer konkreten Zeichenauswahl jedoch erst in im Lichte ähnlicher (bzw. „äquivalenter“, vgl. ebd.: 94), aber für das jeweilige Werk nicht ausgewählter Zeichen sowie der intermedialen Verweise auf andere Werke.

Auf den ersten Blick trivial und dennoch wesentlich ist folgende prinzipielle Erkenntnis, welche die Schnittstelle zwischen syntaktischer und synsemantischer Dimension eines Kommunikats betrifft: Die Chronologie der Urheber-schaften, die in ein polysemiotisches Werk münden, sagt wenig aus über die Zeichenstruktur bzw. die intendierte oder tatsächliche Abfolge des Zeichenrezeptionsprozesses. Zwar erfolgt z. B. in Bezug auf die Oper die Komposition der Musik in vielen Fällen erst nach Vollendung des Librettos, das bedeutet allerdings nicht, dass die durch den Text inspirierte Musik in ihrer Zeichenabfolge dadurch hundertprozentig determiniert ist. Fasst man die Vertonung eines Librettos als intersemiotisches Translat auf, das gleichzeitig zu seinem Transferendum erklingt (denn der ‚übersetzte‘ Text bleibt ja erhalten), so meint das, dass die jeweiligen Äquivalente – z. B. eine musikalisch-rhetorische Figur zur Ausdeutung eines bestimmten Lexems – nicht zwangsläufig gleichzeitig mit diesem erklingen muss, sondern dieses auch vorwegnehmen oder rückwirkend auf es Bezug nehmen kann. Darauf basieren die beiden wichtigen formbildenden und sinnstiftenden Kräfte, auf die auch Wagner in seiner Theorie zum Gesamtkunstwerk insistiert, nämlich die ‚Ahnung‘ (die Vorwegnahme) und die ‚Erinnerung‘ (der Rückbezug) (vgl. 1852: 349ff.). Der Reiz an der Oper besteht in dieser semiotischen Spannung zwischen (noch) nicht Bekanntem und Geläufigem bzw. zwischen (noch) nicht und unstrittig Zeichenhaftem. Selbiges kann auch von der Inszenierung gesagt werden. Sie kann bereits das ganze musikalische Drama verorten, ihm ein Kolorit geben, Assoziationen wecken, Sinndimensionen eröffnen, noch bevor der erste Ton bzw. das erste Wort erklingen ist. Genauso wirken auch werkexterne, aber auf das Werk Bezug nehmende Kommunikate, etwa das vor der Aufführung verkaufte Programm oder das für Aufführungen des Werkes werbende Plakat.

Es lässt sich in Bezug auf die syntaktische Dimension von polysemiotischen Kommunikaten zusammenfassend festhalten, dass hier sowohl das Prinzip der Linearität (oder Adjunktion) als auch das der Nonlinearität (bzw. Agglomeration) wirksam werden. Die Nonlinearität der Signifikantenanordnung resultiert aber nicht nur aus der bloßen Tatsache, dass an einem polysemiotischen

3 Ästhetische Polysemiotizität

Kommunikat unterschiedliche Zeichen teilhaben. Denn schon bei den Zeichen eines bestimmten Typs lassen sich sowohl eine lineare als auch eine nonlineare Signifikantendisposition beobachten (z. B. in der Musik). Das Prinzip der Linearität sollte also in Bezug auf die einzelnen Zeichentypen weder pauschalisiert noch aber – wie dies in gegenwärtigen Studien manchmal der Fall ist – ganz außen vor gelassen werden. Denn die Aufmerksamkeitslenkung des Rezipienten im Umgang mit dem polysemiotischen Gebilde lässt sich u. a. auch anhand dieses Prinzips beschreiben.

3.5.4 Symphysische Relationen

Was Zeichen vermögen, hängt in vielen Fällen auch von der prinzipiellen Beschaffenheit ihrer Träger ab. Auch in konkret physikalisch-materieller Hinsicht müssen Zeichen zusammenpassen können, sie müssen *symphysisch* kompatibel sein. Die Verbindung von gesprochener Sprache, Musik und Szene in der Oper ist bspw. deswegen möglich, weil sich die jeweiligen Zeichenträger allesamt als wahrnehmbare materielle Veränderungen in einem zeitlichen Ablauf manifestieren. Genauso besteht auch zwischen der geschriebenen Sprache und dem Bild eine besondere Affinität, weil sie gemeinsam auf einer Sehfläche (vgl. Schmitz 2011) angebracht werden können.

Die *symphysischen Relationen* sind auf der Ebene der Zeichenträger zu verorten und bestehen in deren physischem Zusammenhang. Bezogen wird sich in terminologischer Hinsicht analog zu den bisher beschriebenen Kategorien auf K. Bühler, der den aus der Medizin stammenden Begriff der ‚Symphysis‘ (Zusammenwachsung) heranzieht und ihn im neuen linguistischen Kontext für Namen gebraucht, die „*dingfest angeheftet* an das durch sie Benannte auftreten“ (1934/1982: 159). Beispiele hierfür sind Firmennamen auf Vertriebsprodukten, Städtenamen auf Wegweisern und Namensetiketten auf der Innenseite eines Buchdeckels. In der vorliegenden Arbeit wird die Extension des Begriffs ‚symphysisch‘ geweitet. Im Folgenden soll es nicht mehr um die verbale Legende zu und auf einem Produkt gehen, sondern allgemein um alle Bedingungen und Charakteristika des gemeinsamen materiellen Auftretens der Zeichenträger unterschiedlichen Typs. Gemeint ist also die gemeinsame Produzierbarkeit, Distributierbarkeit und Perzipierbarkeit von – in unserem Falle polysemiotischen – Zeichen(träger)konfigurationen. Die entscheidende Frage lautet in diesem Kontext: Welche materiellen Vorbedingungen müssen gegeben sein, damit unterschiedliche Zeichen gemeinsam auftreten können? Und welche physiologischen Fähigkeiten müssen Produzent bzw. Sender und Rezipient der Zeichenträger aufweisen? Zur Beantwortung dieser Fragen reichen die Mittel einer rein strukturtheoretischen Analyse nicht mehr aus; die Grenze zum medientheoretischen Ansatz wird endgültig überschritten (vgl. Abb. 1, zwischen Ebene I.1 und II.1).

Die kommunikative Relevanz der physikalischen Trägermedien und physiologischen Rezeptionsmechanismen, die herkömmlicherweise in medientheoretischen Herangehensweisen beschrieben wird, kommt dort zum Tragen, wo Urheber und Sender eines Artefaktes dessen Produktion und Distribution so planen müssen, dass dieses adäquat rezipiert werden kann. Das Artefakt muss auf eine spezifische Art gestaltet werden, muss also in einer bestimmten Weise produzierbar, übermittelbar und wahrnehmbar sein. Die gesprochene Sprache ist bspw. deswegen so kompatibel mit dem Gesang, weil beide auf dieselben Produktions- (Phonation), Distributions- (Schallwellen in der Luft) und Wahrnehmungsmechanismen (Audition) rekurren. Gleiches gilt für „Sehflächen“ (Schmitz 2011), in denen Bilder und Schriftsprache gut koalieren, weil sie im Druck, in der Verbreitung durch ein bestimmtes Print-Medium und in der visuellen Erfassung wesentliche Gemeinsamkeiten teilen. Diese Beobachtungen wirken auf die Ebene der Signifikanten, d. h. auf die syntaktische Ebene (vgl. Abschn. 3.5.3), zurück. Da eine Schokoladenverpackung etwa wenig Raum bereithält, müssen die auf ihr disponierten sprachlichen und bildlichen Signifikanten bestimmten Anforderungen entsprechen; sie dürfen z. B. eine bestimmte Länge bzw. Größe nicht überschreiten und müssen in spezifischer Weise gelayoutet werden.

Künstler aller Zeiten haben bei der Produktion durativer Kunstwerke bzw. künstlerischer Artefakte Überlegungen zur Reproduzierbarkeit, Distribuierbarkeit und Rezipierbarkeit stets mitberücksichtigt und deswegen oft nur Zeichenstrukturen in ihr Werk integriert, die unter den gegebenen Bedingungen ‚machbar‘ waren, d. h. (re-)produziert, distribuiert und rezipiert werden konnten. Während Schriftsteller weniger an solche medialen Vorgaben gebunden scheinen, wenn nicht gerade Tinte und Papier als Mangelware galten, so mussten Werkurheber im theatralen Bereich stets ökonomisch mit ihren Ressourcen umgehen und konnten darüber hinaus nicht immer damit rechnen, dass ihnen in unbegrenzter Weise personelle Mittel zur Verfügung standen, die alles hätten reproduzieren konnten, was ihnen vorgelegt worden wäre. So musste der Urheber eines Dramas etwa stets die Fähigkeiten seiner Akteure mitberücksichtigen. Umgekehrt konnte er aber auch Herausragendes schaffen, wenn er über ein Ausnahmetalent verfügte. Diese Beobachtungen decken sich mit den Erfahrungen eines bekannten italienischen Dramatikers, Carlo Goldoni, der in den „Prefazioni“ (1959: 694) zu einer Ausgabe seiner Bühnenwerke schreibt:

[...] tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli Attori che dovevano rappresentarle, e ciò cred'io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono a questa regola abituato, che trovato l'argomento di una Commedia, non disegnava da prima i Personaggi, per poi cercare gli Attori, ma cominciava ad esaminare gli Attori, per poscia immaginare i caratteri degl'Interlocutori.

Goldoni führt den Erfolg seiner Stegreifkomödien auf seine prinzipielle Schaffensstrategie zurück, nach der er die Rollen den verfügbaren Schauspielern auf

3 Ästhetische Polysemiotizität

den Leib zuschneidet. Solche Fälle sind als eine Sonderform jener dialogischen Voraussicht zu werten, die in Abschn. 3.4.2 eingehend beschrieben wurde und der alle Werkurheber eines polysemiotischen Gebildes entsprechen müssen, um die anvisierte Rezeption des Kommunikats nicht schon im Stadium der materiellen Übertragung desselben gescheitert zu sehen.

Rücksichten solcher Art findet man auch bei der Abfassung von Libretti und ihrer Vertonung zu einer Oper. Schon das Libretto weist eine deutliche „Ausrichtung“ der es konstituierenden Textstrukturen „auf das Gesungenwerden“ (Overbeck 2011: 36) auf. Poetiken der Librettodichtung beinhalten daher nicht selten explizite Anleitungen für den Librettisten, damit dieser eine Textgrundlage schafft, die nicht nur dem Komponisten, sondern gerade auch dem singenden Darsteller Rechnung trägt. Nahegelegt wird ihm etwa, dass er eine vokalreiche bzw. konsonantenarme Sprache verwendet, denn auf diese Weise würde er dem Sänger die problemlose gesangliche Hervorbringung seiner Verse erlauben. Aus dem gleichen Grund soll auch der Komponist es vermeiden, vermeintlich unsingliche Vokale wie u, i und e auf hohe Noten zu setzen. Da auch der Librettoübersetzer Zielperson solcher konkreten Empfehlungen ist, werden diese Forderungen erst in den folgenden Ausführungen (genauer in Abschn. 4.2.4 und Kap. 5.5) eingehend beleuchtet. Wichtig erscheint an dieser Stelle lediglich die Beobachtung, dass die Werkurheber eines polysemiotischen Kommunikats ihre Zeichenauswahl bewusst oder unbewusst danach richten, ob die Zeichenträger miteinander kompatibel sind und im medientheoretischen Verständnis gemeinsam hervorgebracht bzw. produziert, distribuiert und perzipiert werden können.

3.5.5 Zusammenfassung

Kapitel 3.5 hat vier Dimensionen der synsemiotischen Bezugnahme unterschieden: die Ebene der Pragmatik, Semantik, Syntaktik und Physis. Die ersten drei Ebenen entsprechen den von Morris beschriebenen semiotischen Teildisziplinen (1946/1973: 326f.), die vierte hingegen lehnt sich an die Theoriebildung in den Medienwissenschaften an. Die von Bühler (1934/1982: 149–168) übernommene und erweiterte Terminologie – *Sympraxis*, *Synsemantizität*, *Syntaktik* und *Symphysis* – rückt durch die konsequente Anbringung der Präfixe „Syn-“ bzw. „Sym-“ die Tatsache in den Vordergrund, dass es sich hier um die Analyse von Zeichenrelationen handelt und spezieller um die Bezüge zwischen Zeichen unterschiedlichen Typs (etwa Sprache und Musik). Diese vier Ebenen, auf denen sich polysemiotische Zeichenkonfigurationen beschreiben lassen, können auch in einer translatologischen Theorie herangezogen werden, die den translatorischen Umgang mit polysemiotischen Gebilden zu analysieren bezweckt (vgl. 4.2).

3.6 Ästhetische Polysemiotizität und semiotische Inhärenzen

Während sich die Ausführungen des letzten Abschnitts vornehmlich auf der Ebene des konkreten *Zeichenvorkommens* bewegt haben, werden im Folgenden – ein Stück weit auch das gesamte dritte Kapitel zusammenfassend – Beobachtungen zum generellen Verhältnis von *Zeichensystemen* angestellt. Diese sind als Abstraktion der Relationen aufzufassen, wie sie an konkreten Werken nachgewiesen werden können.

In der wissenschaftlichen Betrachtung verschiedener Zeichensysteme lassen sich zwei Grundpositionen beschreiben, die zu unterschiedlich arbeitenden Forschungsbereichen führen: Die erste Position, die vornehmlich von einer *kontrastiven Semiotik* eingenommen wird, manifestiert sich in der Akzentsetzung auf die prinzipiellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Zeichensystemen. Diese werden als getrennte Gebilde mit einer jeweils eigenen Struktur und mit eigenen Kombinations- und Gebrauchsregeln aufgefasst. Herausgearbeitet werden die ihnen jeweils eigentümlichen Potenziale, aber auch mögliche Defizite. Von dieser Tendenz zur konsequenten heuristischen Trennung der Einzelsemiotiken entfernt sich die *Polysemiotizitätsforschung*, die in Anbetracht der im Kommunikat faktisch vorliegenden synsemiotischen Beziehungen auch auf der Zeichensystemebene von der prinzipiellen Kompatibilität bestimmter semiotischer Ressourcen bzw. bestimmter medialer Ausformungen einer Zeichenmenge ausgeht. In Bezug auf die Interrelation von Musik und Sprache hat etwa La Via festgestellt, dass ein kontrastiver Ansatz, der zur trennscharfen Unterscheidung der beiden (Zeichen-)Systeme führt, wesentlich jünger ist als die Ansicht, dass Musik und Sprache untrennbar miteinander verknüpft sind, ja in phylogenetischer Hinsicht sogar denselben Ursprung teilen (vgl. La Via 2006: 19).

Wie Stöckl nahelegt, müssen bei der Analyse polysemiotischer Kommunikation beide Prinzipien, das der Differenz und das der Similarität bzw. Kompatibilität semiotischer Systeme, in gleichem Maße Berücksichtigung finden, weil sie sich im Kommunikat in einem „semiotic equilibrium“ (Stöckl 2004c: 25) befinden. Während Stöckl dennoch suggeriert, dass (zumindest zwischen verbalem und piktorialem Zeichensystem) prinzipielle Unterschiede bestehen und sich die Ähnlichkeiten der beiden Zeichensysteme nur auf einer sehr allgemeinen semiotischen Ebene beschreiben lassen, etwa anhand der drei Hallidayschen *metafunctions* (vgl. 1978: 128ff.; vgl. dazu auch Lim 2004: 221ff.), wollen die vorliegenden Ausführungen ausdrücklich darauf hinweisen, dass Kompatibilitäten zwischen Strukturen unterschiedlicher Zeichensysteme auf allen bisher beschriebenen Ebenen zu finden sind: von der Ebene des Zeichensystems bis zu der der Zeichenauswahl (vgl. Abschn. 3.2.2), vom pragmatischen bis hin zum physischen Bereich (vgl. Kap. 3.5).

Es ist das übergeordnete Anliegen der kontrastiven Semiotik, Zeichensysteme zum Zwecke der Beschreibung und des Vergleichs zu unterscheiden und

3 Ästhetische Polysemiotizität

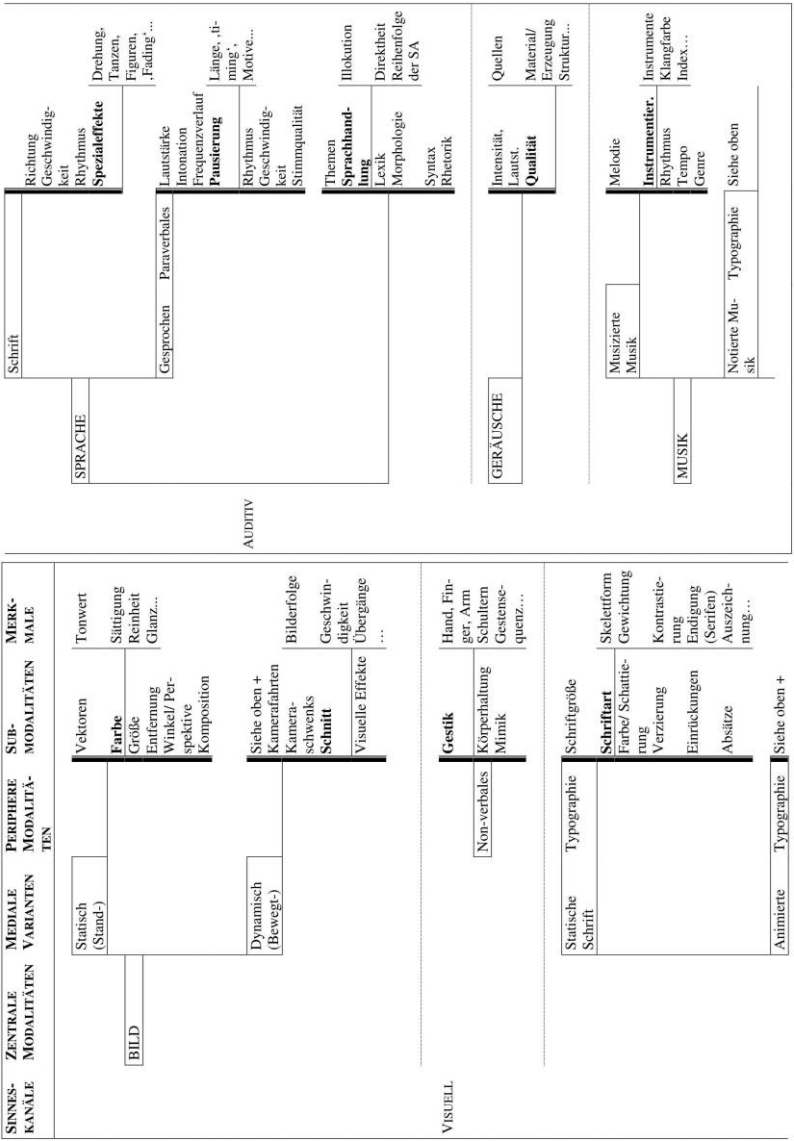
deren Systemhaftigkeit möglichst lückenlos zu beschreiben. Die Polysemiotizitätsforschung muss auf diesen Erkenntnissen zwar aufbauen, interessiert sich aber vornehmlich für den sich zwischen zwei semiotischen Systemen eröffnenden Interaktionsraum. Das gemeinsame Vorkommen der Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme in einem polysemiotischen Kommunikat stellt bereits den ersten Schritt zur Überwindung der in der kontrastiven Semiotik herausgearbeiteten prinzipiellen Unterschiede dar.¹⁷²

Im Folgenden gilt es also, in resümierender Weise die strukturellen Bedingungen herauszuarbeiten, die es ermöglichen, dass Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme die vielfältigen Verbindungen überhaupt eingehen können, die im vorangegangenen Kapitel (3.5) dargestellt wurden. Dazu kann auf einige wertvolle Vorarbeiten zurückgegriffen werden. Stöckl etwa unterscheidet vier zentrale Zeichensysteme oder „Kernmodalitäten“ (Stöckl 2004b: 16; „core modes“, ders. 2004c: 13): Bild, Sprache, Geräusch und Musik (vgl. Tab. 1). Veranschaulicht werden sie in der zweiten Spalte der folgenden tabellarischen Darstellung, welche bei Stöckl die Bildunterschrift trägt: „Netzwerk der Modalitäten, Sub-Modalitäten und Merkmale im multimodalen Text“ (Stöckl 2004b: 18). Diese Hauptzeichensysteme sind auf die grundlegende Unterscheidung der Sinnesmodalitäten „visuell“ und „auditiv“ zurückzuführen (s. links von der zweiten Spalte), lassen sich aber auch gleich in mehrfacher Hinsicht näher beschreiben (s. rechts davon): Zum einen können die Hauptzeichensysteme in unterschiedlichen „medialen Varianten“ vorkommen, etwa die Sprache als visuell rezipierbares Schriftstück oder als auditiv aufzunehmendes Klangereignis. Zum anderen lassen sie sich weiter in Subzeichensysteme (von Stöckl 2004b: 17 als „Submodalitäten“ bezeichnet) unterteilen, etwa das Bild in Farbe, Größe, Perspektive, Komposition etc.

Zeichensysteme existieren nicht losgelöst voneinander, wie die Tabellenform implizieren könnte, sondern weisen vielfältige Beziehungen zueinander auf. Zeichenelemente, die nicht zum Kernbereich eines Zeichensystems gehören, sondern Zeichen aus diesem Kernbereich in irgendeiner Form ‚begleiten‘, nennt Stöckl „periphere Modalitäten“ (vgl. vierte Spalte), und er fasst darunter etwa die non- und paraverbalen Größen, die einen *parole*-Akt (sowohl schriftlich als auch gesprochen) begleiten können.¹⁷³

172 Deswegen fügt bspw. Unger dem bekannten Ausspruch von Johann Siegmund von Birken – „Die Poeterey ist eine stumme Musik, und die Musik ist eine stumme Poeterey“ (zit. nach Unger 1941: 16) – präzisierend hinzu: „Erst in der Verbindung beider, im Lied, in der Arie usw. ergänzen und verdeutlichen sie sich gegenseitig, dann *spricht* die Musik für die Poesie und die Poesie für die Musik“ (ebd.).

173 Steinseifer spricht im selben Kontext von „heteronomen Modalitäten“ (2011: 171), Bucher von deren ‚parasitärem‘ Charakter (2011: 131).



Tab. 1: Reproduktion der Tabelle „Netzwerk der Modalitäten, Sub-Modalitäten und Merkmale im multimodalen Text“ (Stöckl 2004b: 17f.)

Stöckls Unterteilung kann in einigen Punkten als Grundlage der weiteren Ausführungen herangezogen werden, wenngleich seine Erkenntnisse in anderer Form präsentiert und den eigenen Forschungszwecken angepasst werden.¹⁷⁴

Für die vorliegende Studie hat sich eine Unterscheidung von drei (statt vier) Zeichensystemen als zweckdienlich erwiesen, nämlich von Sprache, Musik und Bild (bzw. Bewegtbild bzw. Inszenierung).¹⁷⁵ Zwar können auch Geräusche, wie Stöckl dies tut, als viertes eigenständiges Zeichensystem angesehen werden, in der theatralen Kommunikation (und im Prinzip auch in der Alltagspraxis) können diese aber den anderen drei Zeichensystemen zugeordnet werden: Sie fungieren hier entweder als indexikalische Zeichen für Naturerscheinungen oder ausgeführte Handlungen, stellen die *redekstituierenden* Anteile des verbalen Zeichensystems dar oder sind wiederum, wenn sie – von der physikalischen Warte aus gesehen – regelmäßige Schwingungen aufweisen, Teil der musikalischen Gestaltung. Im Folgenden werden daher Musik, Sprache und Bild (Bewegtbild, Inszenierung) als die drei zentralen Zeichensysteme der musiktheatralen Gestaltung angesehen. Diese Dreiteilung empfiehlt sich auch im Hinblick auf die Konstituenten einer Opernproduktion, wenn man sich nur beim dritten der involvierten Zeichensysteme für ‚Inszenierung‘ entscheidet.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die erwähnten Zeichensysteme nicht die einzigen sind und selbst aus unterschiedlichsten Zeichensystemen zusammengesetzt sein können, wie im Falle der Inszenierung augenfällig zutage tritt, die Bühnenbild, Bühnenmaschinerie, Beleuchtung, Kostüm und Maske, (Dis-)Position und Bewegung von Subjekten (Akteuren) und Objekten (Requisiten) im Raum etc. in sich vereint (vgl. ausführlich Fischer-Lichte 1983/⁵2007). Kurz: Die Inszenierung umfasst all das, was vom Regisseur bzw. Regieteam mit Blick auf die Aufführung festgelegt wird. Weitere Hauptzeichensysteme, die den modalen Bereichen des Taktilen, Gustatorischen und Olfaktorischen zugeordnet werden können, sind ebenfalls denkbar. Sie werden in jüngerer Zeit auch als eigenständige, d. h. in sich strukturierte Zeichensysteme beschrieben und auf ihr kommunikatives Potenzial hin untersucht (vgl. Wienen 2011: 18); und doch werden sie zum heutigen Zeitpunkt in der instrumentellen wie auch ästhetischen Kommunikation verhältnismäßig selten eingesetzt (vgl. Pfister 1977/¹¹2001: 26).

174 Stöckls Ausführungen zur Musik sind um etliche weitere Parameter zu ergänzen. Eine Systematisierung all jener musikalischen Elemente, denen Bedeutung und Sinn zugesprochen werden kann, ist in der vorliegenden Arbeit nicht zu leisten. Deshalb sei auf die Studie van Leeuwens, *Speech, Music, Sound* (1999), verwiesen. Eine Vorstellung davon, welche musikalischen Elemente konkret als Zeichen wirksam werden können, wird durch die Analyse in Kap. 5 vermittelt.

175 (Bewegt-)Bild und Inszenierung weisen als Gegenstand visuellen Perzipierens etliche Gemeinsamkeiten auf. Sie können deswegen zu einer Kategorie zusammengefasst werden. In Bezug auf andere Untersuchungsgegenstände wird aber jeweils individuell zu entscheiden sein, ob eine solche Zusammenführung auch für andere Kommunikate bzw. Kommunikationsarten zulässig ist.

Im Folgenden interessieren daher – im Wissen um die Ergänzenbarkeit des Modells – wie generell üblich und speziell wie auch bei Stöckl (2004b: 17f.) nur der visuelle und der auditive Sinneskanal und damit alle diejenigen Zeichensysteme, die von diesen Perzeptionsweisen Gebrauch machen, nämlich die Sprache, die Musik und die Inszenierung.

Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit erweist sich eine bestimmte Art der Visualisierung als zweckmäßig, die von der tabellarischen Darstellung der vier „zentralen Modalitäten“ von Stöckl (s. Tab. 1) abweicht. Die drei Zeichensysteme, auf die bereits Bezug genommen wurde, können als Kreise bzw. Kugeln dargestellt werden, die sich ineinanderfügen.¹⁷⁶

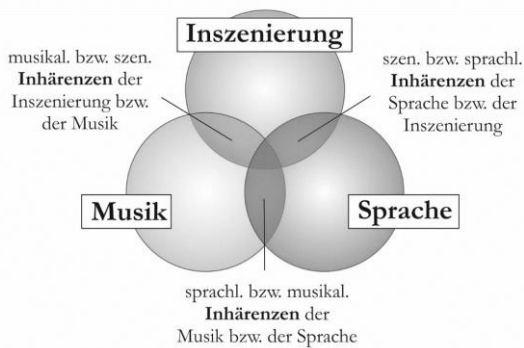


Abb. 7: Zeichensysteme und semiotische Inhärenzen

Diese Darstellung hat entscheidende Vorteile: Einer Vorstellung Bachtins folgend, die von ihm in einem sprachsemiotischen Kontext dargelegt wird (vgl. 1934f./1979: 163ff.), kann ein semiotisches System als strukturiertes Gebilde von Elementen aufgefasst werden, das ein Zentrum und eine Peripherie aufweist. All jene Elemente, die den prototypischen Merkmalen und Funktionen eines Zeichensystems entsprechen, bilden sein Zentrum. Die Randbereiche hingegen werden von den weniger üblichen Elementen abgedeckt. Um eine subtile Unterscheidung wieder einzubringen, die weiter oben diskutiert wurde (vgl. Abschn. 3.2.2.1, I.3), könnte man auch sagen: Das Zentrum besteht in dem, was ein Zeichensystem *muss*, die Peripherie hingegen in dem, was es darüber hinaus noch *kann*. Zentrum und Peripherie sind dabei keine klar voneinander abgetrennten Schichten; zwischen ihnen besteht vielmehr ein Kontinuum unterschiedlicher Grade von Üblichkeit und Ungewöhnlichkeit.

Da der Zeichengebrauch in synchronischer wie diachronischer Hinsicht ein dynamischer ist, existieren zwischen Zentrum und Peripherie, Norm und

¹⁷⁶ Eine andere Art von Visualisierung, nämlich anhand eines Schichtenmodells, wird von Lim (2004: 222) vorgeschlagen.

3 Ästhetische Polysemiotizität

Potenzial eines Zeichensystems starke Kräfte, welche – die Kreis- bzw. Sphärenmetapher fortführend – als Zentrifugal- bzw. Zentripetalkräfte beschrieben werden können. Die zentripetalen Kräfte sind auf den prototypischen Kern eines semiotischen Systems gerichtet, d. h. auf das, was ein Zeichensystem *muss*. Was ein Zeichensystem *muss*, ergibt sich dabei nicht aus dem Zeichensystem selbst, sondern wird zu einem bestimmten Zeitpunkt von einem bestimmten Kollektiv festgelegt, das mit einer komplexen Lebenswirklichkeit konfrontiert ist und das sich selbst Normen des Zeichengebrauchs stiftet, um Ordnung in diese Komplexität zu bringen. Solche z. T. rigorosen „Kräfte der Vereinheitlichung und Zentralisierung“ (Bachtin 1934f./1979: 163) manifestieren sich im sprachlichen Bereich etwa in der Schaffung einer präskriptiven Norm. Die tatsächliche Redevielfalt wird auf ein System des Standardmäßigen und Musterhaften, auf ein „System sprachlicher Normen“ (ebd.: 164) reduziert, und damit wird zugleich auch für die Mitglieder des Kollektivs die empirische Komplexität der realen Varietätenvielfalt herabgesetzt. Diese Vereinheitlichungstendenzen sind also durchaus auch lebensvereinfachende Maßnahmen eines Kollektivs. Sie können aber auch immer als ideologische Reduktion gewertet werden, weil die auf einen vermeintlich für ‚alle‘ im Kollektiv gültigen Fluchtpunkt hinsteuernenden Kräfte auch die Vernunft und Bedürfnisse des (ja auch mehreren Kollektiven zugehörigen) Individuums übergehen können. Diesen Tendenzen wirken die zentrifugalen Kräfte entgegen, die vom u. U. präskriptiv verallgemeinerten Üblichen wegführen, Kreativität und Toleranz fördern:

[N]eben den zentripetalen Kräften verläuft die ununterbrochene Arbeit der zentrifugalen Kräfte der Sprache, neben der verbal-ideologischen Zentralisierung und Vereinheitlichung finden ununterbrochen Prozesse der Dezentralisierung und Differenzierung statt. (Bachtin 1934f./1979: 165)

Das Sprachsystem ist in diesem Sinne nicht die durch sprachpolitische Interessen jedweder Art propagierte (Standard-)Variante, sondern ein Diasystem aus Dialekten und „sozioideologische[n] Sprachen: Sprachen von sozialen Gruppen, ‚Berufssprachen‘, ‚Gattungssprachen‘, Sprachen der Generationen usw.“ (ebd.). Die Sprache ist damit ein System der „faktischen Rede*vielfalt*“ (ebd.), das diese Rede*vielfalt* *trotz* des zur Vereinheitlichung drängenden Eingriffs sprachnormierender Autoritäten immer wieder zutage treten lässt.

Nochmals zu präzisieren ist dabei, dass Zentrum und Peripherie des Zeichengebrauchs immer erst in Bezug auf ein wohldefiniertes Kollektiv als solche zu bestimmen sind. Denn dialektale sprachliche Erscheinungen (wie das Schwäbische) z. B. lassen sich in Bezug auf das Kollektiv, das eine Standardvarietät (wie das Deutsche) spricht, als peripher auffassen; in Bezug auf das notwendig kleinere Kollektiv der Schwaben fungiert dieselbe diatopische Varietät als Norm bzw. als vereinheitlichende, d. h. zentripetale Kraft. Diese aber muss wiederum von bestimmten schwäbischen Subkollektiven nicht als normgebend empfunden werden. Ähnliches gilt für die Gattungspoetiken in der Kunst, die nach Bachtin

ebenso als normierende und ideologisierende Zentripetalkräfte zu werten sind. Für ihn ist deswegen die Lyrik mit ihrer fast schon einseitigen Betonung der Form eine monologische, ideologisch-verkürzende Sprachverwendung (vgl. Bachtin 1934f./1979: 188; Lachmann 1982: 51, 55). Als die Kunstform, die wahrhaft von den zentripetalen Kräften im Sprachsystem Gebrauch macht, ein Spannungsfeld zwischen Norm und Abweichung zulässt, bestimmt Bachtin den Roman, der s. E. die tatsächliche Redevielfalt am ehesten nachzubilden vermag (vgl. 1934f./1979: 189f.). Wie man auch zur Bewertung der Lyrik durch Bachtin steht, aus einer semiotischen Perspektive lässt sich formulieren: Zu künstlerischen Zwecken Intendiertes lebt – dies ist auch eine der Grundüberzeugungen Fricke (1981, 2000) – von den zentrifugalen Kräften der Normabweichung. In der Lyrik mag die Normabweichung in der Abwendung von praktischen, alltäglichen, ‚prosaischen‘ Formulierungen und in der Hinwendung zur Gestaltung der Sprachform bestehen, im Roman etwa in der ungewöhnlichen narrativen Struktur oder der Vielfalt und Polyphonie der zu Wort kommenden Stimmen. In beiden Fällen strebt der künstlerische Gestaltungswille aber zu den Rändern eines Zeichensystems oder – wenn man den Begriff des Zeichensystems nicht apriorisch verwenden will – zur ungewöhnlich zeichenhaften Verwendung eines Rohstoffs, der im Alltag bzw. in seiner ‚üblichen Verwendung‘ eines Zeichenstatus womöglich entbehrt.

Für die Polysemiotizitätsforschung von Relevanz ist an dieser Beobachtung, dass mit der Orientierung der künstlerischen Handlung hin zu den Rändern eines (Zeichen-)Systems in vielen Fällen auch eine Orientierung hin zu anderen Zeichensystemen (und damit u. U. eine Abwendung vom Postulat kommunikativer Effizienz) verbunden ist. In ihrer Durchlässigkeit eröffnet die semiotische Grenze damit schlagartig ihr ästhetisches Potenzial. Solche Grenzen sind der Ort, an dem sich „verschiedene Künste begegnen, ineinander spiegeln und zugleich aneinander profilieren“ (Fricke 2000: 209f.). Im Dienste des kommunikativen Ziels, Sinndimensionen zu eröffnen, werden Grenzbereiche zwischen Zeichensystemen willentlich aufgesucht und Zeichensystemengrenzen womöglich überschritten. Unter diesen Umständen strebt ästhetische Gestaltung zur Di- bzw. Polysemiotizität, weist also – um den Titel eines Kongress- und Ausstellungskatalogs aus den Jahren 1983 und 1984 zu evozieren – häufig einen gewissen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ (Szeemann 1983) auf.¹⁷⁷

Während Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme auf der Ebene eines konkreten Kommunikats und in Bezug auf ein kommunikatives Ziel als „komplementär“ (Royce 2007; vgl. Matthiessen 2007: 1) verstanden werden können,

177 An dieser Stelle kann noch einmal auf die Wichtigkeit einer Unterscheidung der Termini ‚Polysemiotizität‘ und ‚Intermedialität‘ eingegangen werden. Der erstgenannte Begriff ist in Bezug auf die ästhetische Kommunikation auf die Tatsache anzuwenden, dass Kunstwerke zur Kombination unterschiedlicher Zeichen hin streben, während der zweitgenannte sich in diesem Kontext darauf bezieht, dass es grundsätzlich kein Kunstwerk gibt, „das nicht seine Fortsetzung oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat“ (Deleuze 1986: 28; Übersetzung von W. Schmidt 2011: 157).

erschöpft sich die Interaktion ganzer Zeichensysteme nicht in einer Beziehung der Komplementarität. Komplementarität kann nur zwischen zwei prinzipiell verschiedenen und sich ergänzenden Größen existieren. Die Relation zwischen zwei Zeichensystemen kann allerdings, wie oben erwähnt wurde, nicht immer auf dieser Prämisse aufbauen, da zumal in der künstlerischen Kommunikation nicht nur die prinzipielle Verschiedenheit, sondern oft auch Ähnlichkeiten und Überschneidungen maßgebend sind. Durch künstlerische Kommunikate erschließen sich Zeichensysteme semantische und pragmatische Bereiche, die ihnen womöglich ursprünglich nicht eignen und eher einem anderen semiotischen Zeichensystem zukommen würden. Sonst lediglich zur Designation gebrauchte Wörter werden dann regelrecht zu Bildern oder Musik; Musik weckt dann nicht nur Emotionen, sondern erhält die Fähigkeit, symbolisch zu wirken und den Verstand anzusprechen; Pinselstriche sind dann Ausdruck vegetativer Rhythmen etc. In der Kunst nähern sich die Zeichensysteme an, übertragen ihre zentralen Fähigkeiten auf andere Zeichentypen und versuchen sich ihrerseits an Funktionen, für die sie im lebenspraktischen Alltag als nicht geeignet angesehen werden. Schmitz spricht in diesem Kontext von „metaphorische[r] Übertragung“ (2003a: 253; vgl. auch O'Halloran 1999). Dies ist zwar das Ergebnis der synsemiotischen Durchdringung der Zeichen in einem konkreten Kunstwerk; auf die Systemebene zurückgebracht, bleibt allerdings das kollektive Wissen, dass in geeigneten kommunikativen Kontexten die Sprache auch ihrer akustisch- oder visuell-emotionalen Qualitäten wegen, Musik und Bilder in ihrer beschreibend-narratologischen Dimension aufgesucht werden *können*, obwohl ihnen diese Funktionen nicht regelhaft zukommen. Erst dann können z. B. Textexegeten fordern, dass die Rezipienten eines Schrifttextes nicht nur das Gelesene imaginieren, sondern auch innerlich *hören* sollen (vgl. Agnetta/Cercel 2017); erst dann können auch Opernforscher festlegen, eine gute Theatermusik könne nur als solche bezeichnet werden, wenn sie nicht nur hörbar, sondern gleichzeitig auch *anschaulich* sei (vgl. Istel 1914: 75). Bei der Betrachtung aller Zeichensysteme läuft eine rein kontrastiv arbeitende Semiotik also Gefahr, die Gesetze des Zeichengebrauchs zu verabsolutieren und zu vergessen, dass es neben dem in einem System Typischen bzw. Üblichen auch vielfach angelegte Potenziale gibt, die in einzelnen Kommunikationen immer wieder ausgeschöpft werden.

Nimmt man diese Gedanken in der Opernanalyse ernst, so kann hier nicht pauschal die u. a. durch Wagner geprägte Rede davon sein, dass die Sprache das Instrument des Verstandes und damit nur für die nüchterne Argumentation, die Musik hingegen alleine Instrument des Gefühls und damit lediglich für die Weckung von Emotionen zuständig sei (vgl. 1852: 207, 230, 239, aber z. B. auch Mertens 2011: 7). Wörter werden in der Oper auch wegen ihres Klangs und emotiven Gehalts und musikalische (Leit-)Motive als Symbole mit eindeutiger Denotation verwendet – von den im Folgenden zu nennenden Bereichen *zwischen* diesen semiotischen Systemen ganz zu schweigen, denen selten eine einzige und

eindeutige Funktion zugewiesen werden kann. Dieser Umstand wurde bereits in Abschn. 3.2.2.1 angeschnitten, als davon die Rede war, dass die Unterscheidung von Organon und Kunst quer liegt zur Unterscheidung von Musik und Sprache, dass also, mit anderen Worten, die Sprache nicht nur der instrumentellen und die Musik nicht ausschließlich der künstlerischen Kommunikation dient (ähnlich auch La Via 2006: 25). So kann man mit Gebhardt übereinstimmen, wenn er postuliert: „Wären nun Wort und Ton sich wesensfremd, so wäre ihre Vereinigung unmöglich“ (1954: 13). Es bestehen – wie u. a. in Kapitel 3.5. näher erläutert wurde – zwischen Sprache und Musik vielfältige Beziehungen, womöglich eine „alchimie mystérieuse“ (Loubinoux 2004: 55) oder „[una] reciproca attrazione magnetica“ (La Via 2006: 25), mit welcher durch die Oper als musiktheatrale Gattung, generell aber auch durch jedes Wort-Ton-Gebilde anders experimentiert wird. Diesen prinzipiellen Kompatibilitäten zwischen Sprache und Musik (also solchen auf der Systemebene), welche die Voraussetzung sind für die bereits beschriebenen synsemiotischen Relationen (auf der Ebene der Zeichenauswahl), soll im Folgenden in kondensierter Form nachgegangen werden.

Zeichensysteme führen außerhalb der sich ihnen widmenden Einzelfunktionen keine voneinander losgelöste Existenz, sondern weisen Bereiche der möglichen Interaktion und der Überschneidung auf. Lim (2004: 223) nennt diesen sich zwischen zwei Zeichensystemen befindlichen Zwischenraum „*Space of Integration*“. Diese Übergangsbereiche entstehen, weil auch Zeichensysteme, wie auch viele Phänomene in der Linguistik, ‚fuzzy boundaries‘ aufweisen. Aus der Sicht des Semiotikers lassen sich die in einem Zeichensystem angelegten potenziellen Anknüpfungspunkte für ein anderes Zeichensystem als *Inhärenzen* beschreiben. Denn den meisten Zeichensystemen sind Elemente inhärent, die sich aufgrund besonderer Merkmale als geeignete Anschlusspunkte für Elemente anderer (Zeichen-)Systeme herausstellen können. Jeder verbalen, musikalischen oder piktoralen Zeichenauswahl ist eine potenzielle Polysemiotizität deswegen inhärent, weil in einer geeigneten Rezeptionssituation Signifikanten der jeweils anderen Zeichensysteme ins Bewusstsein des Rezipienten treten können. Inhärenzen resultieren dabei oft aus allgemein bestehenden Kompatibilitäten¹⁷⁸ zwischen den semiotischen Systemen, die sich nach physischen, syntaktischen, semantischen und pragmatischen Gesichtspunkten systematisieren lassen (vgl. Kap. 3.5). In Abb. 7 sind sie als Schnittmengen der die Zeichensysteme symbolisierenden Kreise gekennzeichnet.

Die in den Kommunikationswissenschaften häufig herangezogene Unterteilung ihres Untersuchungsbereichs in verbale, para- und nonverbale Kommunikation ergibt, wie dies Posner betont hat, nur im Kontext der verschiedenen Zeichenstrukturen miteinander *verbindenden*, d. h. polysemiotischen Kommunika-

178 Eine sowohl in semantischer wie auch in syntaktischer Hinsicht bestehende Kompatibilitätsbeziehung zwischen Sprachzeichen nennen Kallmeyer et al. (1974: 124f.) „Anschließbarkeit“.

3 Ästhetische Polysemiotizität

tion einen Sinn. Denn die Rede von den ‚nonverbalen‘ Zeichen etwa ist dann angebracht, wenn diese implizit oder explizit mit den verbalen in Verbindung stehen (vgl. Posner 1986: 274). Diese Einteilung ist offensichtlich logozentrisch, folgt doch die Benennung bereits der Vorstellung des Verbalen als Maß aller kommunikativen Gegebenheiten. Aus einem jeweils anderen disziplinären Blickwinkel könnten kommunikative Okkurrenzen genauso gut in musikale und non-musikale bzw. piktoriale und nonpiktoriale Strukturen unterteilt werden. Die Rede von den ‚semiotischen Inhärenzen‘ zur Bezeichnung der Zwischenbereiche zwischen zwei semiotischen Systemen ist m. E. eine Lösung, um in der Polysemiotizitätsforschung einen ähnlichen, oft als unerwünscht, weil „kontraproduktiv“ (Kaindl 2004a: 188) und „einseitig“ (Mayoral et al. 1988: 356) angeprangernten, Logozentrismus zu vermeiden. Der genannte Vorschlag sei wiederum am Beispiel der Sprache veranschaulicht, da hier die Theoriebildung zur Umgebung eines Zeichensystems in der Linguistik, genauer in der Paralinguistik, am weitesten fortgeschritten ist. Es wird im Folgenden darum gehen, Terminologie und Konzepte der Paralinguistik von einer semiotischen Warte aus zu betrachten und für die Zwecke der Polysemiotizitätsforschung neu – und d. h. in diesem Fall: allgemeiner – zu formulieren. Die folgenden Ausführungen stützen sich dabei auf die Annahme, dass Paralinguales, ‚Paramusikalisches‘ etc. sich in den Grenzbereichen zwischen den o. e. semiotischen Hauptsystemen ereignet.

Eine Theorie der verbalen Kommunikation muss unabhängig davon, ob sie sich der Sprache als Organon oder als Kunst nähert, den Größen widmen, die unter die Bezeichnungen des ‚Para-‘ und ‚Nonverbalen‘ fallen, da Kommunikationssituationen i. d. R. verbale und nonverbale Zeichen in sich vereinen (vgl. Richter/Wegner 1977: 220). Ein ganzes Forschungsgebiet, die Paralinguistik, widmet sich nach Abercrombie (1968/1972: 64) der Gesamtheit aller nonverbalen Zeichen, welche die Sprache in irgendeiner Form begleiten oder Teil des kommunikativen Ereignisses darstellen. Alles Paralinguale stellt dabei nonverbale Kommunikation dar, doch nicht alle nonverbale Kommunikation ist umgekehrt als paralinguales Element zu werten (vgl. ebd.: 65). Abercrombie bemerkt bereits, dass es sich beim Gegenstand der Paralinguistik um höchst heterogene Größen handelt (vgl. ebd.), fallen doch in dieses Untersuchungsgebiet sowohl die Prosodie (Sprechmelodie, Sprechrhythmus und Lautstärke) als auch der ganze weite Bereich der Proxemie (Position und Disposition der Interagierenden im Raum), Haltung, Mimik und Kinesik (Bewegungen dieser Agierenden), Blickrichtung u. e. m. Abercrombie unterscheidet bei deren Systematisierung zwischen den von den verbalen Zeichen abhängigen Elementen einerseits und den von diesen unabhängigen Elementen andererseits (vgl. ebd.: 66f.). Diese beiden Arten „sprachbezogenen Verhalten[s]“ (Posner 1986: 272), d. h. zum einen die *redekstituierenden* und zum anderen die *redebegleitenden* nonverbalen Faktoren, welche die Semantik sprachlicher Äußerungen maßgeblich verändern, ja sogar das Gesagte durch ironische Brechung ins Gegenteilig Gemeinte verkehren

können, sollen seines Erachtens in gleicher Weise Gegenstand paralinguistischer Forschung darstellen. Doch gibt es in der Linguistik auch eine Diskussion darüber, ob der Terminus des Parasprachlichen für alle diese Bereiche gelten kann oder ob er nicht lieber nur auf die Analyse der *redekonstituierenden*, prosodischen Anteile anzuwenden ist, während für die *redibegleitenden* gestisch-mimisch-proxemischen Anteile der Begriff des Extralingualen bzw. Außersprachlichen eingeführt werden sollte. Einblicke in diese Diskussion gewährt Posner (1986: 270ff.). In einer Theorie der polysemiotischen Kommunikation könnte dieses terminologische Problem dahingehend gelöst werden, dass die *redekonstituierenden* nonverbalen Anteile als semiotische Inhärenzen des sprachlichen Zeichensystems aufgefasst werden, die Merkmale mit einem anderen Zeichensystem (dem musikalischen oder piktorialen) teilen können. Insofern sind die Prosodie einer gesprochenen Äußerung oder die Typographie und das Layout eines geschriebenen Textes *redekonstituierende* Anteile: Im ersten Fall könnte man diese ‚*musikalische Inhärenzen*‘, im zweiten Fall ‚*piktoriale Inhärenzen*‘ der Sprache nennen. Die *redibegleitenden* Anteile überschreiten dann endgültig die Grenze der Monosemiotizität: Zeichen unterschiedlichen Typs, die einander *begleiten*, formen dann bereits ein polysemiotisches Kommunikat, z. B. eine gestenbegleitete Rede, ein musikbegleitetes Lied. Das Potenzial der semiotischen Inhärenzen wird v. a. in ästhetischen Kommunikaten ausgeschöpft, sodass gerade hier die Grenzen zwischen dem Konzept der Monosemiotizität und dem der Polysemiotizität sehr oft verwischt sind.

Dem sprachlichen Zeichensystem sind Merkmale inhärent, die es mit anderen Zeichensystemen teilt. Gleiches gilt für die Musik und das Bild bzw. die Inszenierung. Alle Merkmale des sprachlichen Systems, die dieses mit der Musik verbindet, bezeichnen wir als *musikalische Inhärenzen der Sprache*. Die Bezeichnungen für alle anderen Inhärenzen und Zeichensysteme erfolgen analog (piktoriale/szenische Inhärenzen der Sprache; verbale/szenische Inhärenzen der Musik etc.). Beschrieben wurden in Kapitel 3 in Übereinstimmung mit der Zielsetzung der vorliegenden Arbeit schon viele Kompatibilitäten zwischen Sprache und Musik, d. h. den musikalischen Inhärenzen der Sprache und den sprachlichen Inhärenzen der Musik. Weitere Ansätze zu einer synoptischen Darstellung dieses weiten Gebiets finden sich bei Wilbert (1998).

Mit diesen allgemeinen Beobachtungen zur Kompatibilität unterschiedlicher Zeichensysteme, deren breitere Ausführung möglich und überaus interessant wäre, sich für die Zwecke der vorliegenden Arbeit allerdings als wenig zweckdienlich erweisen würde, sei noch einmal die Überzeugung ausgesprochen, auf der die Beschreibung ästhetischer Polysemiotizität beruht: die prinzipielle Gleichberechtigung der semiotischen Systeme sowie die Synergien, die zwischen ihnen bestehen und die Ermöglichungsstrukturen für eine polysemiotische Gestaltung konkreter Kommunikate bilden. Erst das Interesse an den letztgenannten führen von einer kontrastiven Semiotik zu einer Polysemiotizitätsforschung.

4 Polysemiotizität und Translation

Überall dort, wo polysemiotische Kommunikate verbale Anteile beinhalten und eine Aufbereitung für eine andere Sprachgemeinschaft erfahren, lohnt es sich, den Auswirkungen der Polysemiotizität auf den Übersetzungsprozess nachzugehen. Die folgenden Ausführungen liefern den terminologischen und methodischen Apparat zur Beschreibung des translatorischen Umgangs mit polysemiotischen Kommunikaten. Dieser baut auf der bereits vorgestellten Systematik zur Beschreibung polysemiotischer Kommunikation auf (Kap. 3) und dient der anschließenden Analyse (Kap. 5) als systematisierender Leitfaden. Nach der Diskussion der für eine translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung als zentral zu erachtenden Termini (Kap. 4.1) wird auf die Relevanz der oben unterschiedenen Weisen synsemiotischen Wechselbezugs – also der sympraktischen, synsemantischen, syntaktischen und symphysischen Relationen – für den Translationsprozess eingegangen (Kap. 4.2). Eine kurze Zusammenfassung (Kap. 4.3) dient als Überleitung zur konkreten Analyse.

4.1 Polysemiotizität und translationsrelevante Begrifflichkeit

Zwei der wesentlichen Punkte bei der Aufarbeitung der Ergebnisse der Polysemiotizitätsforschung für die Ziele der Translationswissenschaft sind die Bestandsaufnahme der in beiden Untersuchungsgebieten gängigen Termini einerseits und die Überprüfung von deren Kompatibilität andererseits. Im Folgenden wird daher zuerst der in beiden Forschungsfeldern zentrale Begriff des ‚Textes‘ näher beleuchtet (vgl. Abschn. 4.1.1). Dabei gilt es herauszufinden, ob der weit gefasste Textbegriff, von dem in der jüngeren Polysemiotizitätsforschung meistens ausgegangen wird und der das gesamte polysemiotische Kommunikat bezeichnet, in einen konsistenten translatologischen Begriffsapparat integriert werden kann. In Abschnitt 4.1.2 gilt es dann, den Übersetzungsbegriff zu beschreiben, der als Basis für eine translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung herangezogen werden kann. Dazu gehört es auch, der Frage nach dem Verhältnis von Übersetzungs- und Transferleistung, d. h. zwischen den Bemühungen, eine zielsprachliche Version eines polysemiotischen Artefaktes zu erstellen, und den Ambitionen, das polysemiotische Kommunikat erfolgreich in eine andere Kultur aufgenommen zu sehen, nachzugehen. Des Weiteren sollen auch den Protagonisten und den Stationen des Translationsvorgangs – also dem bzw. den Übersetzer(n) (Abschn. 4.1.3) und dem Übersetzungsprozess (Abschn. 4.1.4) in seinem Ablauf – jeweils ein Unterkapitel gewidmet sein. Der Abschnitt 4.1.5 fasst die in den vorhergehenden Kapiteln angestellten terminologischen Erwägungen in bündiger Form zusammen.

4.1.1 Zum Textbegriff

Übersetzungsprozesse sind auf der Ebene der *parole* anzusiedeln (vgl. u. a. Wilss 1980: 14; Paepcke 1986: 107),¹⁷⁹ wenngleich umfassende Kenntnisse auf der Ebene der zu vergleichenden Sprachsysteme die Translatologie und die translatorische Praxis in hohem Maße bedingen.¹⁸⁰ Der *Übersetzungsbegriff* ist deswegen, wie an vielen Arbeiten der modernen Übersetzungswissenschaft abgelesen werden kann, zunächst auf die Definition des *Textbegriffes* angewiesen, mit dem diese operieren. Wenn jede Übersetzung eine spezifische Form des Handelns mit Texten ist (vgl. Holz-Mänttari 1984), so ist auch die Mitberücksichtigung des Textbegriffs in einer Theorie der zielkulturellen Übertragung polysemiotischer Gebilde ein grundsätzliches Desiderat. Schon in der Linguistik erfährt dieser zentrale Begriff mannigfache Interpretation (vgl. Brinker ⁵2001: 12; Adamzik 2002: 181; Klemm 2002a), sodass die Frage nach der eindeutigen Bestimmung des Gegenstands längst zur „Gretchenfrage“ (Klemm 2002b: 143) avanciert ist. Ein ähnlicher Befund muss wohl auch in der Translatologie erhoben werden, die interdisziplinären Erweiterungen stets offen gegenübersteht und sich deswegen nicht selten mit abweichend definierten Grundbegriffen konfrontiert sieht. Nachfolgend sollen die drei gängigen Verwendungsweisen des Textbegriffes in der translationstheoretischen Literatur differenziert und einige Befürworter stellvertretend angeführt werden. Unterschieden werden dabei (1) der eng gefasste, (2) der weit gefasste und der (3) metaphorische Textbegriff. Die Grenzen zwischen ihnen sind fließend. Diese Unterscheidung kann dabei helfen, den Textbegriff auszuwählen, der sich m. E. für die Polysemiotizitätsforschung am ehesten eignet.

(1) Mit einem aus der Sicht der Polysemiotizitätsforschung verhältnismäßig¹⁸¹ *eng gefassten Textbegriff* wird für gewöhnlich eine konkrete, in sich geschlossene und kohärente kommunikative Einheit bezeichnet, die aus verbalen Zeichenträgern besteht (vgl. Brinker ⁵2001: 12ff.). Diese kann entweder mündlich hervorgebracht oder schriftlich fixiert sein; dabei kann sich das Interpretationsinteresse, wie bereits dargelegt wurde, bei der Rezeption des jeweilig vorliegenden Textes nicht nur auf *signifiant* und *signifié*, sondern auch auf die konkrete Materialität der Zeichenträger richten. Mit dem hier beschriebenen

179 Deswegen ist nach Coseriu die Übersetzungsforschung gleichbedeutend mit einer „kontrastiven Textlinguistik“ (1981: 196). Aus demselben Grund ist die systembedingt gegebene Differenz zwischen der Ausgangs- und der Zielsprache zwar die Voraussetzung für das Übersetzen, nicht aber das Wesentliche am Übersetzungsprozess selbst, wie z.B. von H. Siever (2010: 198ff.) behauptet wird.

180 Zu nennen wären in diesem Kontext aufgrund ihrer Bedeutung für die Übersetzungswissenschaft die kontrastive Linguistik und die von Malblanc (1944/⁴1968) und Vinay/Darlbarnet (1958) begründete *Stylistique comparée*.

181 Noch enger gefasst wäre ein Textbegriff, der die schriftliche Fixierung als konstitutives Merkmal von Texten ansieht und somit die kommunikationstheoretisch motivierte Extension auf mündliche Texte nicht akzeptiert (vgl. Ehlich 2005/2007: 604f.).

engen Textbegriff operieren größtenteils de Beaugrande/Dressler in ihrer *Einführung in die Textlinguistik* (1981). Mehr oder weniger von der textlinguistischen Forschung bereichert, geht der Großteil der translatologischen Literatur implizit von diesem eng gefassten Textbegriff aus. Autoren, die konkret auf ihn eingehen und in diesem engeren Sinne verwenden, sind z. B. Reiß (1980: 63), z. T. auch Holz-Mänttari, die Texte von anderen Botschaftsträgern unterscheidet (vgl. 1984: 77, 84ff., 122), Stolze (2003: 33) u. a. m.

In diesem Sinne bezeichnet der eng gefasste Textbegriff, sobald er im Kontext polysemiotischer Kommunikation gebraucht wird, lediglich „den sprachlich manifesten Teil der Äußerung in einem Kommunikationsakt“ (vgl. Große 1976: 13). In der Sprachwissenschaft wird ein solch eng gefasster Textbegriff bspw. von Titzmann (1990), Adamzik (2002) und Nikula (2012: 12ff.) vertreten, die sich bewusst gegen einen weiter gefassten Textbegriff (s. u.) aussprechen und für Komplexe aus oder in Kombination mit nichtsprachlichen Zeichen stattdessen den Terminus „Kommunikat“ (Adamzik 2002: 174; Nikula 2012: 22) oder „Äußerung“ (Titzmann 1990: 368) nahelegen.¹⁸² Entsprechend ist dann nicht von Text-, sondern vielmehr von „Kommunikatsorten“ (Marten/Sperfeld 2008: 116) die Rede. In Bezug auf die Kommunikatsorte ‚Oper‘ etwa würde je nach Rezeptionssituation nur das sprachlich abgefasste Libretto oder der gesungene Dialog als ‚Text‘ bezeichnet werden (vgl. z. B. Kuhn 2005: 22f.). Wo in translatologischen Untersuchungen der Textbegriff bewusst vermieden wird, werden polysemiotische Gebilde in Abgrenzung zum verbalen ‚Text‘ stellenweise auch als „Dokument“ bezeichnet (Gambier/Gottlieb 2001: xi; Bateman 2008: 7f.; 32f.). Unter den verschiedenen (übersetzungswissenschaftlichen) Arbeiten, die polysemiotische Gebilde zum Gegenstand haben, bedient sich z. B. Reinart (2004) des Textbegriffs ausschließlich zur Bezeichnung der gesprochen oder geschrieben vorliegenden und zu übersetzenden verbalen Anteile. Mit dieser Entscheidung führt sie die Traditionslinie derer fort, die mehr oder weniger stringent auch den Übersetzungsbegriff dem Transfer verbaler Artefakte vorbehalten und das Überführen polysemiotischer Gebilde in eine Zielkultur intuitiv als ‚Übertragung‘ kennzeichnen (vgl. Hesse-Quack 1969; Müller 1982; Mertens 2011: 32).

(2) Im Einklang mit der ursprünglichen Bedeutung von lat. *textus* („Gewebe, Geflecht, Gewirk“) findet der *weit gefasste* bzw. „semiotische“ (Fix 2002: 7; P. Schmitt 2002: 191) *Textbegriff* als *terminus technicus* bei der Untersuchung eines semiotischen Gebildes Anwendung, unabhängig davon, ob dieses ganz, nur in Teilen oder überhaupt nicht aus verbalen Zeichenträgern konstituiert wird. Ein

182 Für Klemm (2002b: 154) spiegelt das Wortpaar Text vs. Kommunikat nicht wie hier die Dichotomie von verbalem Text und polysemiotischem Gebilde wider, sondern die zwischen senderintendiertem Textmaterial und vom Rezipienten konstruiertem Sinn. Zu bedenken ist hier, dass auch die in „Kommunikat“ präsente lateinische Partizipform die Idee eines vom Sender gesetzten Sinns übermittelt. Dürscheid (2011: 96f.) fasst dagegen nur Äußerungsformen als ‚Kommunikat‘ auf, „die [vornehmlich, M. A.] auf Sprache basieren, aber auch andere Zeichenmodalitäten enthalten können“.

Text ist in diesem Verständnis jedwede als kommunikative Einheit erachtete Zeichenkonfiguration aus Elementen eines Zeichensystems oder mehrerer Zeichensysteme. In kommunikationstheoretischen Worten: Ein Text ist „die Gesamtheit der in einer kommunikativen Interaktion auftretenden kommunikativen Signale“ (Kallmeyer et al. 1974: 45), d. h. ein „kommunikativer Signalverbund“ (Nord 1988/⁴2009: 16), der womöglich verbale *und* nonverbalen Mittel miteinschließt. Diese Auffassung folgt einer in verschiedenen Disziplinen beobachtbaren Tendenz, den Textbegriff im Hinblick auf Phänomene zu benutzen, die gerade im Zusammenspiel von verbalen und nonverbalen Elementen „texthaft“ (Kaindl 2015: 32), im weitesten Sinne „lesbar“¹⁸³ und somit interpretierbar sind. So fasst auch Volli den Text als „*jeden Ausschnitt der sinnlich erfahrbaren Welt, auf den wir unsere interpretierende Tätigkeit zu richten beschließen*“ (2000/2002: 174; Hervorh. im Original).

Es ist in der Linguistik mehrfach bemerkt worden, dass moderne Kommunikationsformen (bspw. Hypertexte im Web oder polysemiotische Kommunikate) den o. e. eng gefassten Textbegriff auf die Probe stellen. Von diesem engen Textbegriff ausgehend, fragen im Jahr 2000 Fix und Adamzik deshalb bewusst provokativ: „Brauchen wir einen neuen Textbegriff?“ Als von der Gesellschaft für Angewandte Linguistik unterstütztes Preisausschreiben erfuhr diese Frage in einschlägigen Kreisen große Beachtung. Resultat ist ein Kongressband (Fix et al. 2002), in dem die meisten Beitragenden die Meinung vertreten, dass der Textbegriff – sei er nun alt oder neu – auch Kombinationen aus verbalen und nonverbalen Elementen umfassen soll. Wider diese allgemeine Tendenz der Inklusion auch nichtsprachlicher Zeichen in den Textbegriff zieht Adamzik (2002: 174) für sich allerdings ein ernüchterndes Fazit: „Ich bin nun der Auffassung, dass wir *diese* Neuerung nicht vollziehen sollten, und zwar weil ich sie nicht für konsensfähig halte“. Das Konstituiertsein aus sprachlichen Zeichen ist für sie die einzige konsensfähige Basis für die Verwendung des Textbegriffes in Laien- und Fachkreisen (vgl. auch Heinemann/Viehweiger 1991: 179). Ein weit gefasster Textbegriff würde den bereits existierenden Hiat zwischen Alltags- und fachsprachlicher Bedeutung nur noch verstärken (vgl. Ehlich 2005/2007: 604).

Von dieser Empfehlung abweichend, definieren die sich von der Textlinguistik emanzipierenden ‚Textsemiotiker‘ ihren Gegenstand. Sie richten ihren „Blick auf die Gesamtarchitektur des multimodalen Textes, der zwar oft in zentraler Weise sprachlich verfasst ist, seine Textbedeutung jedoch aus einer Synthese mehrere[r]

183 Vgl. z. B. das „Verfassen und Lesen (= Benutzen) architektonischer Texte“ (B. Schneider 1977: 51; ähnlich Steiner 1975/2004: 22) oder das „Bilderlesen“ (Gerlach 1977: 267; Kress/van Leeuwen 1996/²2006; Doelker ²1999: 12; Stöckl 1998: 84; 2004: 69, 100). Der metaphorisch-synonymische Gebrauch von „Lesen“ anstelle von „Verstehen“ (vgl. z. B. auch Krafft 1978) beschränkt sich i. d. R. auf den visuellen Wahrnehmungsmodus und wirkt im Rahmen der Polysemiotizitätsforschung v. a. im Konzept der Transkriptivität (Jäger 2002, Holly 2009, 2011) modell- und theoriebildend. Schmitz (2007: 93) spricht vom „Schlesen“ von Text-Bild-Gestalten.

[sic!] Zeichenmodalitäten schöpft“ (Stöckl 2006: 14, ähnlich ders. 2004a: 6, 21, 86; 2011: 27). Gemäß einer solchen Vorstellung umfasst der Textbegriff „das gesamte Feld der Semiotik“ (Stöckl 2012: 244). Polysemiotische Gebilde wie Werbeanzeigen, Filme, Opern oder Comics werden dann konsequent als „semi-otisch komplexe Texte“ (Spillner 1980: 74; vgl. auch Fix 2011: 76) bezeichnet. Aus der Textsemiotik und der germanistischen Medienforschung entwickelt sich nach und nach ein Zweig der modernen deutschsprachigen Polysemiotizitätsforschung, die allerdings heute, nach etwa zwanzigjährigem Bestehen, die vollzogene Erweiterung und damit einhergehende „Problematisierung des Textbegriffs“ (Steinseifer 2011: 165) noch einmal überdenkt. Dass der weit gefasste Textbegriff in der germanistischen Polysemiotizitätsforschung nicht auf Konsens stößt, wird in Schneider/Stöckl (2011: 27f.) zwar beiläufig, aber doch erwähnt. Abgelehnt wird eine „Textualisierung des Bildes“ auch von Ehlich (2005/2007: 603; vgl. insbesondere ebd.: 615). Texte, so definiert auch Dürscheid (2011: 96), „basieren auf sprachlichen Zeichen“. Auch gemäß einer solchen eng gefassten Textdefinition kann der Text natürlich in ein polysemiotisches Kommunikat eingebettet sein.

In Linguistik und Translatologie eher unüblich, in anderen Wissenschaften dennoch zu finden, ist die Bezeichnung einer nonverbalen, aber monosemiotischen Zeichenauswahl als Text. Dies bestätigt auch Gottlieb (2005: 2):

As semiotics implies semantics – signs, by definition, make sense – any channel of expression in any act of communication carries meaning. For this reason, even exclusively nonverbal communication deserves the label ‘text’, thus accommodating phenomena as music and graphics, as well as sign language (for the deaf) and messages in Braille (for the blind).

Diese Praxis nähert sich dem rein metaphorischen Gebrauch des Textbegriffes (s. u.) sehr an, geht es doch hier um Nachforschungen darüber, inwiefern allgemeine Textualitätskriterien (etwa die von de Beaugrande/Dressler 1981 aufgestellten) von verbalen wie nonverbalen Komplexen gleichermaßen erfüllt werden (vgl. z. B. Stöckl 2004a: 96; Wiederwohl 2006). Tatsächlich wird in vielen Disziplinen der Textbegriff häufig zur Beschreibung eines monosemiotischen nonverbalen Artefaktes gebraucht, z. B. in der Musikwissenschaft für ein klassisches (vgl. Monelle 1996; Dahlhaus 1979/2000; Klein 2008) oder popmusikalisches Musikstück (vgl. Wicke 2003: 120f.), in den Bildwissenschaften für ein materielles Bild (vgl. Stöckl 2004a: 87ff., 96ff.), in der Architektur für einen Gebäudekomplex (vgl. B. Schneider 1977: 51) etc.

Für eine weit gefasste Textdefinition treten in der allgemeinen Übersetzungstheorie Holz-Mänttari (1984: 82f.), Göpferich (1995: 56) und z. T. Nord (⁴2009: 15f.), in der seit den 1980er Jahren verstärkt vorangetriebenen translatorientierten Polysemiotizitätsforschung z. B. Spillner (1980: 74), Kaindl (z. B. 1992: 60; 1995: *passim*; 2004a: 189; 2013; 2015; 2016: 121), Thome

(2005: 1f.; 2006: 129),¹⁸⁴ Gerzymisch-Arbogast (2005) und Gottlieb (2005) ein. Die Problematik, die ein weit gefasster Textbegriff für die translologische Forschung bereithält, wird weiter unten thematisiert. An dieser Stelle sei lediglich erwähnt, dass translologische Studien wie die von Nord (⁴2009) zum einen die Weitung des Textbegriffs vorantreiben wollen, sich allerdings in den Analysen weiterhin lediglich dem Prototyp des schriftlich fixierten (verbalen) Textes widmen. Gemäß dem weit gefassten Textbegriff sind aber auch Ballettstücke und musikalisch unterlegte Videos (mit und ohne Sprache) ‚Texte‘, die allerdings mit dem bereitgestellten Instrumentarium der Textlinguistik bzw. Textwissenschaft nicht erschöpfend zu beschreiben sind. An der Verpflanzung solcher Gebilde in einen anderen Kulturkreis ist i. d. R. auch kein Übersetzer, zumindest kein ausgebildeter Sprachübersetzer, beteiligt.

(3) Nicht selten wird sowohl bei der Beschreibung mono- als auch polysemiotischer Gebilde auf den engen Textbegriff zurückgegriffen, diesmal aber in *metaphorischer Verwendung*. Bildspender ist dabei meistens der schriftlich fixierte verbale Text. Dieser metaphorische Gebrauch des Textbegriffes reicht lange zurück.¹⁸⁵ Auch heute findet der metaphorisch gebrauchte, eng gefasste Textbegriff im wissenschaftlich-theoretischen Diskurs rege Verwendung, etwa in Kress’ und van Leeuwens Abhandlung über die visuelle Kommunikation, die den Titel trägt: *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (1996/²2006). Auch in der Musik fungiert der verbale Text als Bildspender, wenn z. B. Brendel (2004) Instrumentalstücke als Texte sieht, die „beim Wort genommen“ werden wollen. Auch Opern können ‚gelesen‘ werden (vgl. Groos/ Parker 1988: *Reading Opera*), wobei Wesentliches darin offensichtlich auch „zwischen den Zeilen“ (vgl. Morris 2002: *Reading opera between the lines*) steht. Die Metapher von einem Artefakt als Text ist sicher in vielen Fällen erkenntnisfördernd, wird jedoch in der folgenden Diskussion um einen für die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung konsistenten Textbegriff nicht weiter berücksichtigt. Im Folgenden soll vielmehr erörtert werden, inwiefern sich der enge oder der weite Textbegriff zu diesem Zwecke eignen.

In vielen Studien zur Polysemiotizität wird der Elemente mehrerer Zeichensysteme kombinierende Komplex als Text bezeichnet (z. B. von Fischer-Lichte

184 Thome plädiert an den angegebenen Stellen für eine Erweiterung des Textbegriffes, gesteht aber diesem „Textcharakter“ (2006: 132, 135) polysemiotischen Kommunikaten wie etwa dem Film und digitalen Hypertexten nicht zu, weil die Polysemiotizität in diesen Fällen flüchtiger Natur ist.

185 Begründet sehen kann man diesen metaphorischen Gebrauch des Textbegriffes in der *Politeia* von Platon, der den Menschen mit einem zu klein geschriebenen, schwierig zu dechiffrierenden Text vergleicht. Seine Entzifferung ist nur durch die Betrachtung der „größer und auf größerem Grund“ geschriebenen Buchstaben des gesellschaftlichen Miteinanders, des *Staates*, besser zu bewerkstelligen (vgl. *Politeia* II/368 c–d, 2000: 135). Auch in Kristevas *Semeiotikè* (1969: 145f.) ist der Gedanke vom Individuum als Text und folglich von der Intertextualität als übergeordnetem anthropologischem Prinzip zentral.

1981: 325). In Studien jüngerer Datums wird der Textbegriff als Synonym zum polysemiotischen Kommunikat aber auch als „problematisch“ (Steinseifer 2011: 178) eingestuft.¹⁸⁶ Zwar lässt er sich im ersten Moment leicht in eine allgemeine Theorie der polysemiotischen Kommunikation integrieren (etwa bei Kress/van Leeuwen 2001: 11, 24; Stöckl 2004a: 243), wenngleich sich sowohl im englisch- als auch im deutschsprachigen Raum immer mehr auch weniger logozentrische Synonyme häufen.¹⁸⁷ „Problematisch“ wird dieser Textbegriff allerdings, wenn er Teil eines von der Linguistik übernommenen Analyseapparats ist, der unverändert auf andere Zeichenkonfigurationen übertragen wird (s. Abschn. 3.4.1, Prämisse 1; vgl. Stöckl 2004a: 68f.; Steinseifer 2009: 431). Zumindest befremdlich wirken darüber hinaus sämtliche mit dem Textbegriff in Verbindung stehenden Derivate und Komposita, wenn sie ähnlich weit gefasst würden: Kontext, Texttyp, Textsorten sind einige Beispiele, die in den Einzelsemiotiken in einer nicht-metaphorischen Leseart nur in sehr unterschiedlichem Maße Zuspruch erhalten. Musikwissenschaftler sprechen von Gattungen und Genres, nicht von Textsorten. Auch in rezenten Studien zu piktorialen Gebilden ist nicht vom Ko(n)text, Texttypen und -sorten, sondern von ‚Konbild‘ (Schmitz 2003a: 257), ‚Bildtypen‘ (Stöckl 2004a: 53; Steinseifer 2011: 183) und ‚Bildsorten‘ (Stöckl 2004a: 22, 87; Klemm/Stöckl 2011: 12) bzw. ‚Text-Bild-Sorten‘ (Schmitz 2011: 36) die Rede.

Auch in der Intermedialitätsforschung gibt es einerseits Vertreter, die den eng gefassten Textbegriff bevorzugen, und andererseits solche, die mit dem weit gefassten operieren. Die Problematik des weit gefassten Textbegriffes wurde aber auch hier schon erkannt (vgl. z. B. Rajewsky 2002: 52f.). In Ansätzen, welche die Intermedialität auf dem Konzept der Intertextualität aufbauen und gleichzeitig darüber hinausgehen lassen, wird der eng gefasste Textbegriff bevorzugt (vgl. ebd.: 59f.) und ‚Intermedialität‘ als terminologische Erweiterung dort nahegelegt, wo die Beziehungen zwischen künstlerischen Artefakten in den Fokus rücken, die Zeichen unterschiedlicher Natur in sich vereinen (vgl. Wolf 1998: 238; Rajewsky 2002: 7, 52). Intertextualität bezeichnet dann im Kontext dieser Forschungsrichtung lediglich den Sonderfall des Rekurses eines (schrift-)sprachlichen Kommunikats auf ein anderes (schrift-)sprachliches Kommunikat bzw. allgemeiner den Verweis von Texten auf ganze Textklassen wie Textsorten und literarische Gattungen (vgl. Rajewsky 2002: 14). Intermediale Bezüge sind dagegen „Mediengrenzen überschreitende Rekursverfahren“ (vgl. Rajewsky 2008: 27), die sowohl werkitern zu beobachten sind als auch im Verweis eines nicht(-

186 Auch andere Autoren äußern ihre Vorbehalte gegenüber dem weit gefassten Textbegriff (vgl. Schneider/Stöckl 2011: 27f.).

187 Bei Kress/van Leeuwen ist auch die Rede von „communicative events“ (2001: 92), „communicational ensemble“, „multimodal ensembles“ (ebd.: 111) oder generell von „multimodal communication“ (ebd.: 123). In deutschsprachigen Publikationen finden sich Termini wie „multimodale Kommunikationsbeiträge“ (Bucher 2011: 132) und „multimodales Kommunikat“ (ebd.: 135).

nur-)sprachlichen Werkes auf ein anderes. Dem von Rajewsky angebotenen Vorschlag, den Textbegriff in solchen Fällen durch den Terminus „Medienprodukt“ (ebd.: 60) zu ersetzen, wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus bereits erwähnten Disambiguierungsgründen (vgl. Kap. 3.3) nicht entsprochen. Wir bleiben beim Terminus ‚Text‘ für verbale Kommunikationsformen und bei der Benennung ‚polysemiotisches Kommunikat‘ für einen aus unterschiedlichen Zeichen zusammengesetzten Komplex.

Eine weitere Erwägung verdient der Zwang zur Disambiguierung des Textbegriffs innerhalb der Studien, die diesen gleichzeitig in einer eng gefassten linguistischen als auch in einer weit gefassten semiotischen Extension gebrauchen. Dies geschieht in translatologischen Arbeiten relativ häufig. Für den weit gefassten Textbegriff treten dann im Deutschen Synonyme wie „Textgestalt“ (Kaindl 1995: 39), „Gesamttext“ (Hurt/Koloszar/Lisa 1997: 167; Doelker ²1999: *passim*; Stöckl 2004a: 43; 2006: 24), „Supertext“ (Fix 1996: 116; Stöckl 2004a: 18, 97), „Hypertext“ (Bucher 2011a: 149), „globaler Text“ (Stöckl 2004a: 39), „Gesamtmedientext“ (Mälzer-Semlinger 2011: 216) oder „MedienTEXT“ (Mälzer 2013: 260) auf, während zur Bezeichnung der Elemente *eines* Zeichensystems – v. a. eben der sprachlichen Anteile – auf Bezeichnungen wie „Textbereich“ (Spillner 1980: 76), „Teiltext“ (Kaindl 1995: 10; Stöckl 2004a: 87), „Subtext“ (Kaindl 1995: 41), „Textelement“ (Kaindl 2004a: 87), „Text“ bzw. „KonText“ (Fix 1996) zurückgegriffen wird. Speziell im translatorischen Bereich kann es dann vorkommen, dass ein Text, d. h. ein polysemiotisches Kommunikat, von einem „zu übersetzenden Text“ (Mälzer-Semlinger 2011: 216) oder „Medientext“ (Mälzer 2013: 260) als der Summe der im erstgenannten Text zu ersetzenden verbalen Anteile unterschieden wird.¹⁸⁸

Der ‚sprachliche‘ *Text* als *Teiltext* eines *Gesamttextes*? In terminologisch-ökonomischer Hinsicht bewährt sich der weit gefasste Textbegriff offensichtlich nicht. Die Gründe für dessen regen Gebrauch in der Polysemiotizitätsforschung sind aber nicht in der Extension des Textbegriffs zu suchen (was kann als Text bezeichnet werden?), sondern in dessen Intension (was sind die Merkmale eines Textes?). Stöckl z. B., für den die Bild-als-Text-Analogie durchaus metaphorisch konstruiert ist (vgl. 2004a: 96), begründet die Übertragung des Textbegriffs auf Bilder mit dem Anliegen, zum einen die Komplexität und Gegliedertheit des Bildes und zum anderen seine Anbindung an einen (verbalen) Kontext bzw. eine kommunikative Situation zu unterstreichen (ähnlich tut dies auch Binder 1975: 86). Dementsprechend begreift Stöckl das Textverstehen auch als „interdependente Verkoppelung von Bild- und Sprachverstehen“ (2004a: 60; vgl. auch ebd.: 243; Spillner 1980: 76). Auch Kress (2009: 59) und van Leeuwen (1999: 190) sprechen in Anlehnung an Hallidays kommunikative Metafunktionen (vgl.

188 In englischsprachigen Publikationen finden sich analoge Disambiguierungsmaßnahmen. Ketola (2016: 67f.) z. B. unterscheidet den „multimodal text“ vom „verbal text“.

Halliday 1978: 128ff.) Strukturen nur Zeichenhaftigkeit zu, wenn sie u. a. auch eine „textual function“ besitzen, und sie meinen damit die Fähigkeit eines Zeichensystems, in sich geschlossene und auf bestehende Diskurse Bezug nehmende Texte bzw. Kommunikate hervorbringen zu können. In ähnlicher Weise verwendet Kaindl in seiner Studie zur Librettoübersetzung den Textbegriff für die Musik, um ihr die Fähigkeit zuzusprechen, „auf spezifische Art Bedeutung zu vermitteln“ (Kaindl 1995: 93).

Sicher ist es im Kontext polysemiotischer Kommunikation angebracht, auf die Gegliedertheit des Kommunikats (*Syntaktik*, vgl. Abschn. 3.5.3) und die Bedeutungsfähigkeit (*Synsemantizität*, vgl. Abschn. 3.5.2) der es konstituierenden Elemente hinzuweisen. Außerdem sollte auch im Kontext nonverbaler Zeichenstrukturen auch eine Ebene des Zeichensystems und eine des Zeichenvorkommens (vgl. Abschn. 3.4.1) unterschieden werden. Alle diese Umstände liefern allerdings aus sich heraus keine Gründe für die Verwendung des weiten Textbegriffes und folgen damit eben keiner „Notwendigkeit“ (so z. B. Binder 1975: 87). Die Beobachtung z. B., dass Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme integrative Bestandteile eines größeren Ganzen darstellen, führt in der Semiotik nicht zur Bezeichnung ‚Text‘, sondern zu der des „Gesamtzeichens“ (Oomen 1975: 258) oder „Superzeichens“, unter dem gemäß der Definition Dörners (1977: 73) ein Sachverhalt aufgefasst wird, „der aus unterschiedlichen Komponenten zusammengesetzt ist, jedoch ‚als Ganzes‘ wahrgenommen wird“ (ähnlich auch Maser 1977). Hier auf den Textbegriff zu verzichten bedeutet also nicht, die Einheit dieses Ganzen infrage zu stellen. Auch muss man nicht unbedingt auf den Textbegriff zurückgreifen, wenn bezüglich nonverbaler bzw. polysemiotischer Kommunikation die Ebene der Zeichenauswahl von der des Zeichensystems unterschieden werden soll. Die von de Beaugrande/Dressler (1981: XII, 3) stammende berühmte Definition des Textes als „kommunikatives Ereignis“¹⁸⁹ muss also nicht zwangsläufig als bidirektional funktionierende Gleichung verstanden werden. Das heißt: Nicht jede kommunikative Okkurrenz muss umgekehrt auch einen Text darstellen. Vielmehr kann de Beaugrande/Dresslers Formulierung als verkürzte Definition im klassischen Sinne gedeutet werden, in welcher der Text (als *definiendum*) unter Rückgriff auf das Hyperonym ‚kommunikative Okkurrenz‘ (als *genus proximum*) beschrieben wird. Die dann zu ergänzende *differentia specifica* zu anderen kommunikativen Okkurrenzen ist im Vorliegen verbaler Zeichen gegeben.

Dies bedeutet nicht, dass textlinguistische Ansätze nicht in der Lage wären, die Polysemiotizitätsforschung in vielerlei Hinsicht zu befruchten. In der vorliegenden Untersuchung wird lediglich davon ausgegangen, dass letztgenannte bei der Benennung ihres Untersuchungsgegenstandes nicht zwangsläufig auf den

189 Zwar legen de Beaugrande/Dressler (1981: 229) selbst nahe, der Textbegriff könnte auch auf andere Zeichenokkurrenzen übertragen werden, doch auch sie überlassen diese Übertragung nachkommenden Forschern (vgl. Kaindl 1995: 15 FN 21).

Textbegriff rekurren muss – und zwar nicht, weil sich polysemiotische Komplexe nicht metaphorisch *als* Texte fassen ließen, sondern weil sich auf diese Weise in der allgemeinen, aber gerade auch in der translatologisch ausgerichteten Polysemiotizitätsforschung terminologische Ambiguitäten und die Übertragung logozentrischer Analysemethoden vermeiden lassen. Bei der Beschreibung des translatorischen Umgangs mit polysemiotischen Kommunikaten fallen nämlich weitere Argumente gegen den weiten Textbegriff ins Gewicht. In ihrer Anleitung zur übersetzungsrelevanten Textanalyse berücksichtigt z. B. Nord (⁴2009) zwar auch nonverbale Elemente, bleibt aber dem Prototyp des vornehmlich sprachlich konstituierten Textes verpflichtet. Dieser wird von den „sprachbegleitenden“ nonverbalen Elementen im Nachhinein ergänzt, disambiguiert und intensiviert (vgl. ebd.: 120). Wenn einerseits verbale wie nonverbale Elemente als textkonstitutiv erachtet werden, andererseits aber von den nonverbalen Elementen ausgesagt wird, dass sie eine existierende „Textaussage“ (ebd.) zu modifizieren in der Lage sind, oder wenn von „textbegleitenden“, „textergänzenden“ und „teilstextersetzenden“ Funktionen nonverbaler Elemente die Rede ist (vgl. ebd.: 121, 123), so werden hier ein weiter und ein enger Textbegriff gleichzeitig verwendet und miteinander vermischt.¹⁹⁰ Denn wenn der gesamte polysemiotische Komplex aus nonverbalen und verbalen Zeichen als Text gilt, dann gibt es keine von den nonverbalen Elementen losgelöste „Textaussage“, die zu begleiten, ergänzen oder zu ersetzen ist, sondern allenfalls einen unvollständigen Teiltex aus verbalen Zeichen. Weitere Argumente gegen den weit gefassten Textbegriff ergeben sich in der Translationswissenschaft, wenn der Übersetzungsprozess aus einer semiotischen Perspektive beschrieben wird. Der in der Translationswissenschaft bekannte Usus, den Übersetzungsprozess als zweiteilig aufzufassen, weil eine Textverständnisphase von einer Textproduktionsphase konzeptuell unterschieden werden kann, behält seine Gültigkeit und damit seinen heuristischen Wert nur, wenn er auf dem eng gefassten Textbegriff aufbaut (vgl. dazu Abschn. 4.1.4).

4.1.2 Zum Übersetzungsbegriff

Eine relativ grobe, bis heute aber zentrale terminologische und konzeptuelle Differenzierung von Übersetzungsphänomenen geht auf Jakobson zurück, der in seinem Aufsatz „Linguistische Aspekte der Übersetzung“ (1959/1974) die drei Kategorien *intralinguales*, *interlinguales* und *intersemiotisches* Übersetzen einführt und gegeneinander abgrenzt. Auch neuere Taxonomien des Übersetzens, wie die von Gerzymisch-Arbogast (2005) und Gottlieb (2005) unter dem Schlagwort der „multidimensional translation“ zusammengefassten Systematisierungen, greifen

190 Auch an anderen Stellen wird von Nord einmal der enge (⁴2009: 19), ein anderes Mal der weite Textbegriff (ebd.: 015f., 39) bemüht. Ähnliches findet sich auch bei Holz-Mänttari (eng gefasst: 1984: 77, 84ff.; weit gefasst: ebd.: 82f.).

diese bewährte Dreiteilung Jakobsons auf und ergänzen sie um weitere Subkategorien. In der translatologischen Forschung hat man sich bisher in erster Linie dem *interlingualen* und ferner dem *intralingualen Übersetzen* gewidmet. An solchen Translationsprozessen, bei denen *verbale* Äußerungen über temporale, spatiole und kulturelle Verstehensgrenzen hinweg durch neue, (besser) verständliche *verbale* Äußerungen derselben¹⁹¹ bzw. einer anderen Sprache ersetzt werden, hat die Übersetzungswissenschaft ihre Terminologie und Methoden erarbeitet.

Das *intersemiotische Übersetzen*, für das Jakobson auch den Terminus „Transmutation“ vorschlägt und unter das er explizit „eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nichtsprachlicher Zeichensysteme“ (vgl. 1959/1974: 155) versteht, bezeichnet nach heutigem Verständnis darüber hinaus jede Ersetzung einer gegebenen Auswahl bestimmter (auch nonverbaler) Zeichen durch die Elemente eines anderen semiotischen Systems. Unter diese Kategorie würde z. B. die Überführung der Aussage eines Gedichtes in Musik, eines Musikstücks in ein Gemälde u. v. m. fallen. Andere Bezeichnungen für diese Art von Produktionsprozessen sind „intermodale“ (Kaindl 2015: 37) bzw. „intersystemische Übersetzung“, wie Kaindl (2013: 261) eine von Toury (1980: 100) für das interlinguale Übersetzen geprägte Bezeichnung uminterpretiert.¹⁹² Das ‚intersemiotische Übersetzen‘ hat zwar seit Jakobson seinen festen Platz bei der Typologisierung von Translationsformen, kann jedoch als metaphorischer Begriff gewertet werden, da in diesem Zusammenhang i. d. R. nicht die in Übersetzerausbildungsinstituten geschulten Kompetenzen zum Einsatz kommen. Diese Feststellung liefert allerdings keine Argumente gegen das Vorhaben, solche (meist künstlerischen) Transferprozesse *sub specie translationis*, d. h. mit dem terminologisch-methodischen Instrumentarium der Übersetzungswissenschaft, anzugehen.

Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigen nun zwei Themenkomplexe in auffällig stärkerem Maße als vorher die systematische Translationswissenschaft: der Transfer polysemiotischer Gebilde in eine Zielkultur und das eben genannte intersemiotische ‚Übersetzen‘.¹⁹³ Erst in jüngerer Zeit werden diese beiden Bereiche nicht mehr als Randphänomene der Übersetzungswissenschaft verstanden,

191 Die Frage danach, ob beim intralingualen Übersetzen wirklich dieselbe Sprache im Spiel ist, beantwortet Schreiber (1993: 28f.) folgendermaßen: „Da sich bei dem Wechsel in einen anderen Dialekt, Soziolekt oder Sprachstil immer auch die funktionelle Sprache ändert[,] [...] kann man diese Typen der (synchronen) intralingualen Übersetzung als ‚Transformationen eines Textes in eine andere funktionelle Sprache‘ zusammenfassen. Daraus ergibt sich, daß alle Übersetzungen, auch intralinguale Übersetzungen, insofern interlingual sind, als sich die ‚Sprache‘ im weitesten Sinn (d. h. die Einzelsprache, die Sprachstufe oder die funktionelle Sprache) ändert.“ Vgl. auch G. Steiner (1975/2004: 26).

192 In der englischsprachigen Literatur wird das Konzept u. a. als „intersystemic transfer operation“ (Toury 1980: 100) bzw. „intermodal translation“ (z. B. Braun 2011: 645) bezeichnet. Vgl. die Diskussion um den (Inter-)Modalitätsbegriff in Kap. 3.3.

193 In der Semiotik wird man sogar früher auf beide Themengebiete aufmerksam. Posner formuliert ein damals wie heute gültiges Desiderat folgendermaßen: „So können wir bisher weder exakt angeben, was verlorengeht, wenn eine Information von einem Medium in ein

sondern gelten als Untersuchungsfelder, in denen sich die Anwendbarkeit bzw. Übertragbarkeit herkömmlicher translatologischer Terminologie und Methodik heute zu messen haben. In beiden Forschungsbereichen erhalten nonverbale Strukturen eine größere Relevanz und bringen den Übersetzungswissenschaftler dazu, diese gebührend zur Kenntnis zu nehmen. Obwohl beide Themenkomplexe in der Übersetzungswissenschaft Aktualität verbuchen, handelt es sich dennoch um unterschiedliche Phänomene, die es in der Translatologie zu unterscheiden und daher zunächst getrennt voneinander zu beschreiben gilt. Angesichts dessen, dass sie trotzdem manchmal gleichgesetzt werden – so z. B. in einem Beitrag von Gorlée (1997) zur Librettoübersetzung, den sie als „intercode translation“ betitelt – und in Anbetracht der Tatsache, dass der Transfer polysemiotischer Gebilde manchmal eher mit dem intersemiotischen als mit dem interlingualen Übersetzen in Verbindung gebracht wird (vgl. Volli 2000/2002: 239), ist im Folgenden in knapper Form zu beschreiben, worin genau die Unterschiede zwischen den beiden Untersuchungsfeldern bestehen.¹⁹⁴

Das intersemiotische ‚Übersetzen‘ und der in der vorliegenden Arbeit interessierende Transfer polysemiotischer Komplexe sind miteinander verwandte Themengebiete. Insbesondere profitieren beide von einer semiotisch fundierten Übersetzungstheorie. Inwiefern sie aber vergleichbare Phänomene darstellen, hängt davon ab, wie konsequent man den *Übersetzungs-* als *Ersetzungsprozess* erachtet. Bei einer herkömmlichen interlingualen Übersetzung wird eine ausgangssprachliche Zeichenmenge durch eine zielsprachliche vollständig ersetzt. Analoges müsste dann auch für die intersemiotische ‚Übersetzung‘ gelten. Im Kontext der Entstehung polysemiotischer Komplexe interessiert über solche intersemiotischen ‚Übersetzungen‘ hinaus v. a. die Kopräsenz der sich nicht ersetzenden, sondern zueinander tretenden und einander bedingenden Zeichen. Stellen polysemiotische Kommunikate dann aber den Gegenstand translatologischer Studien dar, geht es – wie beim herkömmlichen Übersetzen – um die Ersetzung der ausgangssprachlichen durch zielsprachliche Anteile.

Dieser Sachverhalt sei an einem Beispiel der Musikgeschichte dargestellt: Eine vollständige intersemiotische ‚(Üb-)Ersetzung‘ findet z. B. in Mendelssohns rein instrumentaler Konzertouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1832/1835, op. 27) statt, die von den beiden gleichnamigen Gedichten Goethes inspiriert ist. Vor Mendelssohn hatte Beethoven bereits (1815/1822, op. 112) dieselben Goetheschen Gedichte für eine eigene Komposition herangezogen, die

anderes transponiert wird, noch präzise formulieren, wie die verschiedenen Medien in der Bildung einer einheitlichen Mitteilung zusammenwirken“ (Posner 1977b: 110).

194 Kvam (2014: 118) führt eine Unterscheidung ein, in welcher der Jakobsonsche Terminus ‚intersemiotisch‘ in einer abweichenden Weise gebraucht wird: „Intersemiotische Texte sind von anderen poly- beziehungsweise multisemiotischen Texten dadurch zu trennen, dass sie eben aus zwei Textteilen bestehen, von denen jeder in sich ein selbständiger Text ist.“ Aus semiotisch-hermeneutischer Sicht ist eine solche Unterscheidung nicht begründbar (s. Abschnitte 3.4.2 und 4.2.2).

aber als *Vertonung*, d. h. die Gedichte im Wortlaut beibehaltend, nicht als Ergebnis einer semiotischen Ersetzung angesehen werden kann. Auch in Beethovens Kantate wird die Textaussage teilweise in Musik überführt, die ursprüngliche verbale Zeichenmenge wird allerdings nicht ersetzt, sondern beibehalten und durch musikalische Elemente und Zeichen zu einem polysemiotischen Gebilde ergänzt. In einem solchen Werk interessieren in erster Linie die synsemiotischen Bezüge zwischen den letztlich gemeinsam auftretenden Zeichen, die auch beinhalten, dass die nachträglich hinzugefügte Musik (Beethoven) syntaktisch zur vorgegebenen sprachlichen Aussage (Goethe) passt. Im Falle einer Übertragung der Beethovenschen Kantate für eine andere Sprachgemeinschaft müsste der neue Text ebenfalls diesem syntaktischen Strukturskelett angepasst werden oder aber – und dies ist seltener der Fall – es müsste das rhythmisch-melodische Gerüst so verändert werden, dass es zu einer für gut befundenen Übersetzungslösung passt. An diesem Beispiel werden also v. a. die synsemiotischen Bindungen zwischen den unterschiedlichen Zeichen und deren Auswirkungen auf die interlinguale Übersetzung sichtbar. Bei Mendelssohn ist dagegen der Bezug auf die Goetheschen Gedichte zum einen als intermediale Referenz zu werten – ähnlich wie dies der Fall bei Übersetzungen ist, die intertextuell auf das Ausgangssprachliche Original verweisen. Hier interessiert zum anderen aber v. a. die Interpretation des Zeichensystemgrenzen überschreitenden Künstlers – in dieser Hinsicht ein ‚Übersetzer‘ –, die dazu führt, dass Aspekte des monosemiotischen Originals in der neuen monosemiotischen Zeichenkonfiguration ihr Äquivalent finden und darüber hinaus womöglich neue Bedeutungsdimensionen eröffnen. Da im musikalischen ‚Zieltext‘ keine sprachlichen Anteile involviert sind, wird dieses Kommunikat keine interlinguale Übersetzung erfahren können.

Polysemiotische Kommunikate sind nun sowohl im Entstehungsprozess als auch bei ihrer zielkulturellen Präsentation unweigerlich mit intersemiotischen Übersetzungsprozessen verbunden. Im Hinblick auf die Oper als Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie können intersemiotische ‚Übersetzungsprozesse‘ bei der Opernkomposition, -inszenierung und -aufführung beobachtet werden: Jeder Schritt bei der Produktion einer Oper, etwa die Vertonung, enthält eine intersemiotische ‚Übersetzungs‘-Leistung, die sich aber zum ‚Original‘ gesellt, statt es zu ersetzen. Auch die Aufführung des im Libretto, in Notenausgaben und Theaterskripten Notierten bzw. des in Proben kognitiv Verankerten ist in diesem Sinne eine intersemiotische ‚Übersetzung‘. Davon können allerdings die interlingualen Übersetzungsprozesse unterschieden werden, die nach bereits erfolgter Opernproduktion, aber i. d. R. vor der in der Zielkultur stattfindenden Operninszenierung und -aufführung, ablaufen. Bezüge zwischen Intersemiotizität und Polysemiotizität werden aber immer wieder evident. Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit stellen aber nicht die intersemiotischen ‚Übersetzungs‘-Leistungen dar, sondern der Transfer (ästhetischer) polysemiotischer Komplexe. Dieser kann als Sonderform des interlingualen Übersetzens angesehen werden,

und zwar insofern der Übersetzer immer die Bedingtheit der von ihm zu ersetzenden Sprachzeichen durch nonverbale Strukturen berücksichtigen muss. Diese Bindungen wurden oben bereits unter dem Stichwort der *Synsemiotizität* subsumiert (vgl. Kap. 3.5). Zusammenfassend lässt sich also sagen: Synsemiotizität und Intersemiotizität bezeichnen,¹⁹⁵ obwohl sie oft miteinander in Verbindung gebracht werden, unterschiedliche Phänomene: Der erste Begriff kennzeichnet die Summe aller möglichen Wechselwirkungen zwischen gemeinsam auftretenden Zeichen. Intersemiotizität hingegen rückt die Unterschiedlichkeit semiotischer Systeme und die Überführung bestimmter Aussagen von einem in ein anderes Zeichensystem in den Fokus. Diese Unterscheidung führt in der vorliegenden Arbeit dazu, dass intersemiotische ‚Übersetzungs‘-Leistungen lediglich dort erwähnt und erörtert werden, wo sie zum Verständnis der Polysemiotizität und zum Transfer polysemiotischer Gebilde in eine Zielkultur beitragen.

Ähnlich wie im vorausgegangenen Abschnitt (4.1.1), in welchem die Wahl eines eng gefassten Textbegriffs den Terminus ‚polysemiotisches Kommunikat‘ notwendig machte, wird auch im Folgenden statt von der ‚Übersetzung‘ des polysemiotischen Komplexes die Rede von dessen *Transfer* sein. In der vorliegenden Arbeit wird das Übersetzen (d. h. der Sprachtransfer) als Teil eines auch nonverbale Komponenten berücksichtigenden Kulturtransfers dargestellt.¹⁹⁶ Eine hiervon abweichende Auffassung findet sich bei Kaindl, der das gesamte polysemiotische Kommunikat als ‚Text‘ und die „Neu- und Nachgestaltung eines Textganzen“ (Kaindl 1995: 41) für eine Zielkultur als ‚Übersetzung‘ beschreibt. Nachfolgend bleibt der Begriff der *interlingualen* (!) Übersetzung jenen Operationen vorbehalten, welche innerhalb des interkulturellen Transferprozesses zur Ersetzung der ausgangssprachlichen Anteile des Kommunikats durch zielsprachliche führen.¹⁹⁷ Übersetzung und (Kultur-)Transfer sind zwei einander bedingende Konzepte. Holz-Mänttari (1984: 86) merkt an: „Jedenfalls findet für die

195 Auch Ladmiral hat auf diesen Umstand hingewiesen, wenngleich man es bei der Übersetzung der Textanteile polysemiotischer Gebilde auch immer mit einer „*surdétermination intersémiotique*“ (2004: 30) zu tun hat.

196 Die hier vertretene Bedeutung des Terminus ist nicht deckungsgleich mit jener, die Nida/Taber vorschwebt, wenn sie *transfer* als „the crucial and focal point of the translation process“ (1969: 99) bezeichnen und damit den Transfer dem Übersetzen unterordnen.

197 An dieser Stelle muss die Verwandtschaft der hier disambiguierten Begriffe ‚Transfer‘ und ‚Übersetzung‘ als potenzielle Quelle terminologischer Verwirrung genannt werden. Es ist nämlich zu bedenken, dass sich die auch in der vorliegenden Arbeit verwendeten Termini ‚Transferendum‘ und ‚Translat‘ auf die gleiche lateinische Basis (*transferre*) zurückführen lassen wie der hier allgemeiner gefasste Begriff des Transfers. Gilt der Text als ‚zu Übersetzendes‘, kann für das polysemiotische Gebilde, das zum Teil aus verbalen Anteilen besteht, formuliert werden: Das polysemiotische Gebilde *beinhaltet* das Transferendum, es *ist* nicht das Transferendum. Das ‚Translat‘ nimmt dann zwar vielfach Bezug auf die begleitenden Zeichenstrukturen, *stellt* aber als zielsprachigen Text nicht das in der Zielkultur (re-)präsentierbare Kommunikat *dar*. Denkbar wäre nun aber auch die Rede vom gesamten polysemiotischen Gebilde als ‚Transferendum‘; damit kann allerdings

Translationstheorie beim kooperativen und kommunikativen Überschreiten jeglicher Art von Kulturbarrrieren ein Transfer statt“. „Translation ist im Grunde immer kulturelle Translation“, schreibt auch Vermeer (1976: 152). Doch – so lässt sich andererseits anmerken – beinhaltet nicht jeder Kulturtransfer umgekehrt eine Übersetzung. *Übersetzung* und *Kulturtransfer* sind damit keine Synonyme,¹⁹⁸ sondern stehen, zumindest im Verständnis der vorliegenden Arbeit, im Hyponym-Hyperonym-Verhältnis. Auch Even-Zohar (1990: 73ff.) und Pym (1992: 172) stimmen darin überein, dass das Übersetzen einen Teilaspekt übergeordneter Transferprozesse darstellt, zumindest aber ein vom Transfer zu unterscheidendes Phänomen ist. Das Verhältnis von Übersetzung und Kulturtransfer und, damit zusammenhängend, von Translations- und Kulturtransferforschung ist allerdings bis *dato* nicht erschöpfend geklärt.

Wenn das Übersetzen als ein Phänomen unter anderen dem Kulturtransferbegriff zu subsumieren ist, so muss auch die Übersetzungswissenschaft als jene institutionell etablierte und eigenständige Disziplin angesehen werden, in der primär Transferprozesse über Sprachbarrieren hinweg beschrieben werden und in der folglich die interlinguale Transfertätigkeit im Fokus steht. Der Kulturtransferansatz verfolgt ein von der Übersetzungswissenschaft abweichendes Anliegen (vgl. Lüsebrink 2013: 37); er befasst sich nämlich mit allen

dynamische[n] Prozesse[n] [...], in deren Verlauf sich die transferierten Artefakte häufig grundlegend wandeln, transformieren, an die Kommunikationsstile, Werte und Erwartungshaltungen der Zielkulturen angepasst oder ausgerichtet werden. (Ebd.: 39)

Trotz der sich in diesem Beschreibungsansatz manifestierenden Parallelen zu etwa einer skopos- bzw. handlungstheoretischen Konzeption des Übersetzens kann der Kulturtransferansatz in zweifacher Hinsicht über das Anliegen der Übersetzungswissenschaft hinausgehen: Erstens untersucht die Kulturtransferforschung alle Arten zu transferierender Güter, unabhängig davon, ob diese ideeller oder konkret materieller Natur sind, ob sie aus verbalen oder nonverbalen Zeichen bestehen etc. Die Translationswissenschaft wird dagegen weiterhin vornehmlich Texte (im schriftlichen wie mündlichen Bereich) in den Vordergrund rücken. Zweitens geht es der Kulturtransferforschung um den ganzen Bereich intermedialer Bezugnahmen, sofern diese über Kulturgrenzen hinweg verlaufen. Sie deckt den gesamten Bereich zwischen Übernahme, Adaption und völliger Veränderung von ausgangskulturellen Werken und Artefakten ab, der u. U. auch

nicht mehr die alleinige Textübersetzung gemeint sein, die nun lediglich Teil oder Ausgangspunkt des Transfers darstellt. In den folgenden Ausführungen bleiben ‚Transferendum‘ und ‚Translat‘ zwei auf den Text (und nicht auf das gesamte polysemiotische Kommunikat) bezogene Größen.

- 198 Für Holz-Mänttari (1984: 126) ist dagegen jeder Kulturtransfer auch eine Übersetzung: „Wenn es um die Produktion von Botschaftsträgern für transkulturellen Botschaftstransfer geht, sind diese Experten Translatoren“.

einen Medienwechsel (z. B. von einem Leselibretto zu einer Übertitelungsfassung zu einer CD-Plattenbeilage) beinhaltet, während in der Übersetzungswissenschaft ein bestimmtes Maß an intertextueller Dependenz zwischen Ausgangs- und Zieltext bestehen muss. Ist diese nicht gegeben oder ereignet sich ein Medienwechsel, würde eher von (interlingualen) Bearbeitungen eines Ausgangstextes bzw. eines „transmedialen“ (Rajewsky 2002: 13) Stoffes die Rede sein (vgl. Schreiber 1993: 116f.).

Eine gemeinsame Basis teilen Translations- und Kulturtransferforschung v. a. dort, wo es um die pragmatische Dimension ablaufender Texttransferprozesse geht bzw. um die Mechanismen und Entscheidungen, die hinter der Selektion, Vermittlung und Rezeption des jeweiligen ausgangskulturellen Textartefaktes stehen (vgl. Lüsebrink 2013: 40). Letztlich begegnen sich beide Disziplinen in der Bewertung der Rolle, die wörtlich übertragene, adaptierte oder radikal veränderte textuelle Produkte in Bezug auf die Identitätsstiftung bzw. -affirmation von Kollektiven haben. Der Kulturtransferansatz wird dementsprechend im Abschnitt zur Translationsrelevanz der (sym-)praktischen Relationen im polysemiotischen Kommunikat wiederaufgegriffen werden (4.2.1).

In der vorliegenden Untersuchung sollen diese Gedanken leitend sein. Bei aller Überwindung kultureller Barrieren und bei aller Einbettung sprachlicher Zeichen in einen nonverbalen Kontext bleibt das Übersetzen – zumindest in der nichtmetaphorischen Verwendung des Begriffs – stets *verbales* Handeln (vgl. Holz-Mänttari 1984: 34f.). Wenn polysemiotische Kommunikate für eine andere Kultur aufbereitet werden, ist der Übersetzungsprozess lediglich ein Teil des Transferprozesses. Mit dieser terminologischen Entscheidung kann Stolzes Vorschlag, den Transferbegriff aus der Translationstheorie zu verbannen, aus der Sicht der Polysemiotizitätsforschung nicht mehr entsprochen werden. Stolze begründet ihre methodologische Erwägung folgendermaßen:

Da die zu übersetzende Textwahrheit ein kognitives Phänomen ist, eine Bewusstseinspräsenz, kann es in der Translation keinen „Transfer“ geben. Es ist vielmehr die Mitteilung, wie sie sich erschlossen hat, die in einer anderen Sprache für andere Empfänger neu formuliert wird. Der Transferbegriff sollte daher keinen Ort in der Translationstheorie haben. (Stolze 2003: 300)

Dieses Postulat kann innerhalb der Grenzen herkömmlicher Texttranslation nachvollzogen werden. Auch in der Kommunikationswissenschaft wird der mit hermeneutischen Vorstellungen völlig inkompatiblen Transfer- bzw. Transportmetapher misstraut, wo doch bei der interpersonalen, interkulturellen und der Massenkommunikation im strengen Sinne nichts materiell ‚transportiert‘ wird (vgl. Busse 1994: 208ff.; Antos 1999: 96f.). Im Rahmen der am interkulturellen Dialog interessierten Polysemiotizitätsforschung erweist sich der Transferbegriff aber als zweckdienlich, weil er sich nicht auf den von Stolze als unmöglich charakterisierten ‚Transport‘ von Sinndimensionen bezieht. Der Transfer polysemiotischer Gebilde in eine Zielkultur darf durchaus auch wörtlich genommen und

als Transport aufgefasst werden. Einige Anteile des originalen polysemiotischen Gebildes müssen tatsächlich materiell an die Zielkultur übermittelt werden, um dessen Veröffentlichung bzw. Aufführung zu sichern. Dies geschieht z. B. bei der Übermittlung des originalen, in einem zielkulturellen Verlag später retuschierten Bildmaterials eines Comics oder dem Notenmaterial einer Oper. Es handelt sich hier dann um einen Gütertransfer im Sinne der Kulturtransferforschung, auch wenn dieser über digitale Kanäle läuft. Der ‚Übersetzungsprozess‘ wird also im Folgenden nicht synonym zum ‚Transferprozess‘ gebraucht, denn der letztgenannte Begriff bezeichnet alle Bedingungen, Tätigkeiten und die gesamte Infrastruktur, welche zur Rezeption fremder Ideen und Güter in der Zielkultur führen. Übersetzungs- und Transferprozesse ergänzen also einander in einer über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg erfolgenden Kommunikation.

Im Hinblick auf den ‚Export‘ polysemiotischer Komplexe hat diese Feststellung dahingehend Konsequenzen, als Transfer- und Übersetzungsprozesse, die sicherlich untrennbar miteinander zusammenhängen, dennoch konzeptuell unterschieden werden können. In der vorliegenden Studie wird in diesem Sinne konsequent zwischen der Oper als dem Objekt des interkulturellen Transfers und dem Libretto als dem Hauptgegenstand der Übersetzung unterschieden.¹⁹⁹ Auch in neueren Untersuchungen im Bereich des Operntransfers wird eine solche Unterscheidung dort vorgenommen, wo nicht in traditioneller Weise von der ‚Opern-‘, sondern von der ‚Librettoübersetzung‘ die Rede ist (vgl. Ernst 1963, Schneider/Schmusch 2009, Marschall 2004, Langer 2014). Der (Kultur-)Transfer beinhaltet mehr als die Textübersetzung, der Operntransfer mehr als die Librettoübersetzung, nämlich u. U. auch die strukturelle Veränderung der nonverbalen Anteile des Artefaktes, die Zirkulation von Künstlern und Aufführungsmaterialien etc. Der interkulturelle Transferprozess, der die Aufarbeitung einer Oper für eine fremdsprachige Bühne ermöglicht, umfasst also sowohl die Librettoübersetzung als auch u. U. die musikalische Neubearbeitung durch den Komponisten (vgl. Kap. 5). Ähnlich gestaltet sich diese Arbeitsteilung bei Comics, Filmen etc., bei deren Transfer der Übersetzer im engeren Sinne oft genug nur der Lieferant der zielsprachlichen (Roh-)Fassung des Textes ist (s. Abschn. 4.1.3).

Eine Frage bleibt bei alledem dennoch offen: Soll angesichts der getroffenen terminologischen Unterscheidung der Transfer polysemiotischer Gebilde Gegenstand translatologischer Forschung sein? Die Frage ist m. E. positiv zu beantworten. Die übersetzungswissenschaftliche Theoriebildung lässt immer mehr die Analyse von Sprach- und Kulturbarrieren überschreitender Kommunikation

199 Wie in Kap. 4.2 dargelegt wird, beschränkt sich bei der Erstellung einer sangbaren Librettoübersetzung das translatorische Handeln nicht nur auf die textuellen Anteile, sondern berücksichtigt die ganze Oper. Alle Tätigkeiten des Übersetzers münden jedoch in ein Sprachhandeln. Eine ähnliche, aber nicht deckungsgleiche Unterscheidung trifft Kaindl mit der intuitiven Verwendung des Transferbegriffs in einer Studie zur Comicübersetzung (vgl. Kaindl 1998a: 102). Die Summe aller „bildliche[n] Transferstrategien“ und „sprachliche[n] Übersetzungsverfahren“ nennt er (ebd.: 94) allerdings weiterhin „Übersetzung“.

4 Polysemiotizität und Translation

anhand verbaler *und* nonverbaler Zeichen zu. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass sich eine erschöpfende Beschreibung von Transferprozessen, die auch nonverbale Strukturen betreffen, nur in einem interdisziplinären Ansatz bewerkstelligen lässt. Eine Analyse von polysemiotischen Gebilden, die einen Transfer erfahren, ist also nicht *nur* mit den Mitteln sprach- und übersetzungswissenschaftlicher Forschung anzugehen. U. a. aus den genannten Gründen wird die dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit zugeordnete Disziplin als ‚translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung‘ bezeichnet (und nicht etwa als ‚semiotische Translatologie‘²⁰⁰). Diese Bezeichnung unterstreicht den Umstand, dass unterschiedliche Disziplinen gleichberechtigt zu der Beschreibung von Gestaltung und Funktion eines polysemiotischen Kommunikats beitragen, und zwar sowohl in einem ausgangs- als auch in einem zielkulturellen Kontext. Translationsorientiert ist die *per definitionem* interdisziplinär vorgehende Polysemiotizitätsforschung dann, wenn es gerade um die Beziehung von ausgangs- und zielkulturell zu präsentierendem Kommunikat geht und um sämtliche Schritte und Erwägungen, die zu dem u. U. wesentlich veränderten Zielkommunikat geführt haben. Im konkreten Fall der Librettoübersetzung bedeutet dies, dass Erkenntnisse aus der Musik- und Theaterwissenschaft sowie der Librettologie systematisch mitberücksichtigt werden müssen. Eine Weitung des Text- und Übersetzungsbegriffes, wie sie in den letzten beiden Abschnitten diskutiert wurde, entbindet den Übersetzungswissenschaftler nicht von der Verantwortung, die vielen Quellen in den Nachbardisziplinen zu sichten, die qualitativ wertvolle Informationen zur Übersetzung bzw. zum Transfer des jeweiligen Kommunikats beinhalten. Überblickt man die Theorie zur Librettoübersetzung, ist dies bisher nur ansatzweise geschehen, denn musikwissenschaftliche Beiträge fanden bisher nur sehr geringfügig Beachtung. Der Dialog der Zeichen im polysemiotischen Kommunikat (vgl. Abschn. 3.4.2) macht also in wissenschaftstheoretischer Hinsicht einen Dialog der Disziplinen unausweichlich.

4.1.3 Zum Übersetzer

Die getroffene Differenzierung von kulturellem Transfer und Übersetzung untergräbt keineswegs die richtige Beobachtung, dass beim Übersetzungsprozess nicht nur die sprachlichen Elemente eines polysemiotischen Kommunikats, sondern auch die nonverbalen Strukturen stets mit zu berücksichtigen sind. Die Unterscheidung antwortet vielmehr auf das methodologische Bedürfnis zu definieren, worin die Kompetenz – und das bedeutet: Kennerschaft und Befugnis – jenes mit dem sprachlichen Transfer beauftragten Akteurs besteht. Der Übersetzer hat es

200 Ketola (2016: 67) dagegen bezeichnet das Untersuchungsgebiet als „multimodally oriented theory of translation“ – der Fokus liegt hier auf der Translationstheorie.

im Rahmen des Transfers polysemiotischer Gebilde zwar „nicht ausschließlich mit Texten zu tun“ (Holz-Mänttari 1984: 66), seine Tätigkeit ist dennoch auf das Ziel ausgerichtet, *verbale* Lösungen für u. a. synsemiotisch verursachte translatorische Herausforderungen zu finden. Vielleicht allzu prosaisch ausgedrückt: Beim Transfer polysemiotischer Kommunikate ist der Übersetzer der zum Zwecke einer sprachlichen Dienstleistung herangezogene Spezialist. Sein Handeln, v. a. seine Verstehensleistung bleibt zwar nicht nur auf verbale Zeichen beschränkt (s. u.), seine Kooperation wird aber zum Zweck der Erstellung der *zielsprachlichen* Anteile ersucht. Holz-Mänttari äußert sich zum Umgang des Translators mit polysemiotischen Gebilden daher folgendermaßen:

Der Einsatz [sc. von Botschaftsträgern] im Verbund zwingt ihn, auch über den kulturspezifischen Einsatz anderer Bescheid zu wissen und dieses Wissen etwa durch Zusammenarbeit mit Fachleuten anderer Kommunikationsmittelbranchen zu berücksichtigen. Dabei kann er gerade aufgrund seiner Kompetenz für transkulturellen Botschaftstransfer die führende Rolle spielen. In erster Linie aber ist er Sachverständiger für Texte. (Holz-Mänttari 1984: 151)

An dieser Aussage sind m. E. zwei Präzisierungen vorzunehmen; die eine betrifft das „Wissen“ bzw. die zielkulturelle „Kompetenz[en]“ des Translators (a), die zweite die notwendige Teilhabe des Übersetzers an einem mit dem Transfer betrauten Kollektiv (b).

(a) Der Übersetzer ist kraft seiner Fähigkeit zur Sprachmittlung auch ein Kulturmittler und verfügt idealerweise über eine umfassende Zielkulturkompetenz. Dies bedeutet zum einen nicht, dass eine solche Kompetenz nur dem Übersetzer eignet bzw. nur für seine Arbeit von Relevanz ist. Auch andere am Transfer beteiligten Akteure können eine solche Kompetenz aufweisen, ohne gleich die Übersetzung mit auf den Weg bringen zu müssen. Zum anderen ist es wichtig zu präzisieren, dass die ‚zielkulturelle Kompetenz‘, die in der translatologischen Literatur immer wieder vom Übersetzer gefordert wird, ein Sammelbegriff für ganz heterogene Kompetenzen ist (vgl. Stolze 2015: 39ff.), die dem Übersetzer nicht einfach gegeben sind. Da, wie oben erwähnt, die sprachliche und die musikalische Zielkultur, in die das Kommunikat transferiert werden soll, nicht zwangsläufig deckungsgleich sind (vgl. Kap. 3.2.2.1, I.3),²⁰¹ unterscheiden sich auch die Kompetenzbereiche, die für die Änderung des verbalen und des musikalischen Materials erforderlich sind. Die Handhabe des Übersetzers zur Veränderung der nonverbalen (hier: musikalischen) Anteile resultiert unmittelbar daraus, ob er über beide Kompetenzen verfügt.

Die Polysemiotizität eines zu transferierenden Kommunikats setzt beim Translator in dem Maße ein besonderes Bewusstsein (engl. ‚awareness‘) voraus, in dem das Vorhandensein nonverbaler Anteile zusätzliche Anforderungen an

201 Dass es ein Libretto z. B. vom Italienischen ins Französische zu übersetzen gilt, heißt dementsprechend nicht zwangsläufig, dass auch eine musikalische Neugestaltung angestrebt wird – und umgekehrt.

und Potenziale für den Übersetzungsprozess birgt. Der Übersetzer der sprachlichen Anteile eines polysemiotischen Gebildes, also z. B. der Librettoübersetzer, bedarf ganz bestimmter Kompetenzen und Vorkenntnisse, die ihm den translatologischen Umgang mit dem jeweiligen polysemiotischen Gebilde erleichtern. Dieses lern- und damit auch lehrbare Gespür für polysemiotische Zeichenkonfigurationen sollte als Grundkompetenz Eingang in die Ausbildung von Translatoren finden (vgl. Thome 2007: 141; 2008b/2012: 507; Kaindl 2013: 266; 2016: 126) und nunmehr curricular verankert werden. Konkret besteht diese Kompetenz in der Fähigkeit, polysemiotische Kommunikate ausreichend detailliert analysieren und beschreiben zu können.

Der Erwerb der für die jeweilige Sonderform des Übersetzens erforderlichen Zusatzkompetenzen wird in den meisten Fällen der Rezeption des zu transferierenden polysemiotischen Werkes vorangehen. Für den Librettoübersetzer bedeutet dies, dass er über die sprachliche Kompetenz und das Gespür für die ästhetische Formung von Sprache hinaus auch einschlägige Kenntnis musikalischer und szenischer Abläufe sowie der in diesen potenziell semiotischen Systemen angelegten semantischen Potenziale aufweisen muss. Der Librettoübersetzer muss „seine Arbeit am verbalen Teil immer in Relation zu seiner musikalisch-gesanglichen Einbettung und im Hinblick auf seine szenische Umsetzung sehen“ (Kaindl ²2006: 258). Da aber in der Geschichte der Librettoübersetzung in vielen, wenn nicht gar den meisten Fällen zum Zeitpunkt der Übersetzung nur die Musik, nicht aber die Inszenierung vollendet ist, kann Castil-Blaze (1858: 127) zugestimmt werden, der postuliert: „C’est donc sur la partition qu’il faut traduire“.²⁰² Insbesondere darf also die Notwendigkeit musikalischer Kompetenzen nicht unterschätzt werden. Sie ist keine bloße Zusatzqualifikation, die sich jeder Übersetzer (mit wenig Aufwand) aneignen könnte, sondern erfordert eine durch Theorie- und Praxisarbeit geschulte Expertise. Nach Wagner bedarf der Librettoübersetzer neben dichterischen Kompetenzen eines geschärften „musikalischen Verstands“ (1852: 374). Auch Brecher kommt, nachdem er einen „musikalische[n] Sinn“ und einen „richtige[n] Instinkt für den Gesangsvortrag“ (1911: 52) als unerlässliche Charakteristika des guten Librettoübersetzers definiert hat, zu dem Ergebnis: „Die ganze Frage der Opernübersetzung kann nur von Musikern, oder mindestens musikalisch sehr gefühlsvollen Persönlichkeiten in wirklich

202 Es ist in der Literatur stellenweise geäußert worden, die Übersetzung eines Librettos müsse idealerweise für jede Inszenierung neu besorgt werden (vgl. Kaindl 1992: 164). Dieses Postulat kann allerdings nicht zum Gesetz pauschalisiert werden. Ob der Übersetzer auf eine konkrete Inszenierung Bezug nehmen muss oder nicht, hängt von der Chronologie der faktischen Produktions- und Interpretationskette ab, die im Einzelfall erwünscht ist. I. d. R. wird ein Theaterregisseur, der keine Original-, sondern eine ziel-sprachliche Oper zu inszenieren beauftragt ist, ein bereits bestehendes Translat heranziehen. Die Gefahr, dass das Libretto nicht zur Inszenierung passt, besteht dann deswegen nicht, weil ebenjene Textgrundlage den intersemiotischen ‚Übersetzungsleistungen‘ des Opernregisseurs als Ausgangspunkt dient. Aus diesem Grund besteht kein Anlass, die Vorrangigkeit der Inszenierung vor der interlingualen Übersetzung zu postulieren.

befriedigender Weise gelöst werden“ (ebd.: 69, Hervorh. im Original) Striktere Anforderungen formuliert auch H. Abert mit dem Postulat, der Librettoübersetzer solle „ein völlig durchgebildeter Musiker [sein], der nicht bloß die Technik des Gesanges beherrscht, sondern auch den seelischen Gehalt des Stückes, von der einzelnen Phrase an bis zu der Entwicklung des Ganzen, richtig zu erfassen vermag“ (1918: 3). Einen ausführlichen, aber nicht erschöpfenden Katalog an Anforderungen des „musical translator“ kompiliert auch Spaeth (1915: 291), der fast nebenbei die Bemerkung fallen lässt, dass die sprachliche und sprachwissenschaftliche – der Terminus ‚linguist[ic]‘ ist im Englischen ambig – Kompetenz des Übersetzers im Falle der Übersetzung musikgebundener Texte als zweitrangig anzusehen ist:

As a matter of fact, being a linguist is the least important qualification for the delicate task of translating to music. [...] It is the poetical insight, the understanding of the intentions of both the composer and the author of the text, and the ability to imitate the salient features of the original combination that must determine the skill of the musical translator. (Ebd.)

Dass es einem Übersetzer aber nicht alleine um die Intentionen der Werkurheber, sondern erstens auch um die im Werk womöglich darüber hinaus noch existierenden Sinndimensionen oder zweitens um die u. U. abweichenden Intentionen der den Kulturtransfer initiiierenden Akteure gehen kann, wird Thema des folgenden Kapitels (5) sein.

(b) Wo die diversen erforderlichen Qualitäten nicht in Personalunion auftreten, ist ein kollaboratives Arbeit nach Holz-Mänttääri die einzige Lösung. Dies bestätigt im Kontext der Librettoübersetzung auch Spaeth, wenn er konstatiert: „The ideal musical translator is not merely a linguist, but a poet and a musician as well. If all these qualities are not to be found in one man, it would be better for several individuals to collaborate“ (1915: 298). Im Hinblick auf den Transfer polysemiotischer Gebilde ist der Übersetzer in den meisten Fällen darauf angewiesen, „mit Experten für andere Botschaftsträgerarten zusammen[zu]arbeiten“ (Holz-Mänttääri 1984: 111). In diesem Kollektiv bleibt er also der mit dem sprachlichen Transfer betraute Experte, der gemäß dem Kooperantenprinzip (vgl. ebd.: 42) anderer Partner bedarf, die nicht auf die verbalen Anteile des polysemiotischen Gebildes spezialisiert sind, d. h. eben keine Übersetzer sind. Mit seiner Rohübersetzung liefert er etwa Synchronregisseuren (Herbst 1994: 13ff.), Theaterintendanten (Kaindl 1997: 278ff.) etc. eine in vielen Fällen noch radikal zu verändernde Textgrundlage (s. u.).

Auch die Praxis des Dramen- und Operntransfers zeigt, dass Übersetzer meist die Lieferanten einer Rohübersetzung sind (vgl. Essler-Ragunath 1990: 253; Kaindl 1997: 280), die von anderen Experten noch z. T. wesentlich verändert wird (s. u.). Von einer „führende[n] Rolle“ (Holz-Mänttääri 1984: 151) kann in vielen Fällen nicht die Rede sein. Seine endgültige zielkulturelle Gestalt erhält ein polysemiotischer Komplex wie die Oper durch viele verschiedene Akteure.

Bei der Wiedergabe heutiger Repertoireopern sind dies auf der Produzentenseite neben dem Übersetzer auch der Intendant und das Regieteam sowie die in die Aufführung involvierte darstellende bzw. musizierende Opernbelegschaft. (In spezifischen Fällen ist der Opernkomponist selbst die über die zielkulturelle Gestalt seines Opus bestimmende Autorität. Dieser Sonderfall wird im Analyseteil berücksichtigt; vgl. Kap. 5). Die Fälle, in denen ein Übersetzer sämtliche Kompetenzen in sich vereint, um einen polysemiotischen Komplex allein für eine Zielkultur aufzuarbeiten, und etwa beim Operntransfer alle anfallenden Arbeiten erledigt, dürften wohl äußerst selten vorkommen. Der Übersetzer ist dennoch ein unentbehrlicher Teil des Teams, das den Transfer des gesamten polysemiotischen Komplexes in eine Zielkultur besorgt. Da auch er mit seiner Tätigkeit in den metaphorischen Dialog der Werkproduzenten eintritt (vgl. Abschn. 3.4.2) und das Gesamtkommunikat verstehen muss, um eine zielsprachliche Fassung der Textanteile zu erstellen, die wiederum Eingang in das Gesamtkommunikat finden, muss dieser aber über Kompetenzen verfügen, die über jene eines ‚herkömmlichen‘ Textübersetzers hinausgehen.

Wenn jeder Operntransfer wörtlich als Übersetzungsprozess aufgefasst wird, kann in Bezug auf sämtliche am Transfer beteiligten Personen zu Recht von einem ‚Übersetzerkollektiv‘ (vgl. Kaindl 1996: 70; ähnlich ders. 1998a: 94; Mälzer-Semlinger 2011: 214) die Rede sein. In bewusst provokanter Weise ließe sich dann fragen, wie denn eigentlich der Teil des Übersetzerkollektivs zu nennen ist, der nur mit der interlingualen Übertragung des Textes betraut wird (schließlich können die Arbeit an den Verbalia und die an den Nonverbalia konzeptuell voneinander unterschieden werden). Diesem müsste ja bei konsequenter Anwendung des weit gefassten Text- und Übersetzungsbegriffs, wie sie in der gegenwärtigen Multimodalitätsforschung Verbreitung gefunden haben, der Titel des Übersetzers verwehrt bleiben, wo dieser unter den genannten Umständen doch lediglich *Teil-text*übersetzer ist. Aus dem gleichen Grund verbietet sich aber auch die Alternativbezeichnung „Texter“ (z. B. Holz-Mänttari 1984: 35, 118; Hurt/Koloszar/Lisa 1997: 172), denn schließlich müssten gemäß dem weit gefassten Textbegriff auch der Komponist, die Schauspieler, die Musiker und alle anderen Beteiligten die ‚Texter‘ des Gesamt- ‚Textes‘ darstellen.

Angesichts der Komplexität der einzelnen Schritte und der Involviertheit mehrerer Aktanten mit unterschiedlichen Kompetenzen, die zum Gelingen des Transfers beitragen sollen, empfiehlt sich daher m. E. der Gebrauch des engen Text- und (damit verbunden) des engen Übersetzungsbegriffs. Als ‚Übersetzung‘ wird die Summe aller am Sprachtext vorgenommenen Änderungen zusammengefasst, sodass entsprechende Handlungen des ausgebildeten Übersetzers, aber auch alle folgenden Tätigkeiten anderer Aktanten mit dem Ergebnis der Textveränderung den Übersetzungsprozess konstituieren. Die letztgenannten bezeichnet Kaindl nicht umsonst als „heimliche ‚Ko-Übersetzer‘“ (1997: 280f.). Umgekehrt fallen alle sicher vielfältigen, aber nicht einschlägig auf das interlinguale

Übersetzen ausgerichteten Tätigkeiten des Übersetzers nicht unter den Übersetzungs-, sondern unter den Transferbegriff. Zweifelsohne sind in der heutigen übersetzerischen Berufslandschaft „Kompetenzen gefragt, die über rein linguistische und translatorische Kompetenzen hinausgehen“ (Hennecke 2015: 203). Wie es scheint, reicht es heutzutage offenbar nicht mehr, einfach ‚nur‘ Übersetzer zu sein. ‚Übersetzer‘ bezeichnet in dieser Arbeit damit nicht ein Berufsbild in all seinen Facetten, denn nur selten sind die Berufsbilder zweier Übersetzer kongruent, sondern vielmehr den Sprachtransfer, der allen noch so divergierenden übersetzerischen Berufsbildern als gemeinsamer Nenner zugrunde liegt.

Zuletzt sei an dieser Stelle der wichtige Vermerk angebracht, dass in Sonderfällen des Dolmetschens wohl von einem weit gefassten Übersetzungsbegriff ausgegangen werden kann. Denn es kann durchaus vorkommen, dass Mimik und Gestik des ausgangssprachigen Redners in der Verdolmetschung monosemiotisch (durch Erklärungen) oder polysemiotisch (durch Imitation der gleichen oder Einbringung eigener Mimik und Gestik) vom Dolmetscher wiedergegeben werden müssen. Der Dolmetscher wäre dann im Gegensatz zum Textübersetzer sehr wohl der Urheber der verbalen *und* nonverbalen Anteile der kommunikativen Botschaft. In Rahmen des Dolmetschens kann es daher vorkommen, dass das ausgangskulturelle polysemiotische Gebilde das *Translandum* und das zielkulturelle mono- oder polysemiotische Gebilde dessen *Translat* darstellt.

4.1.4 Zum Übersetzungsprozess

Aus semiotischer Sicht ist der Übersetzungsprozess zunächst ganz allgemein aufzufassen als die durch verschiedene text- bzw. werkexterne und -interne Erwägungen geleitete Ersetzung einer gegebenen durch eine neue verbale Signifikantenmenge, für deren Zusammenstellung der Übersetzer verantwortlich ist. Nun ist gemäß dieser Definition beim herkömmlichen Übersetzen schriftsprachlicher Texte immer mitintendiert, dass die Ersetzung der Signifikantenmenge A durch B deswegen vonnöten ist, weil die Adressaten des Translats die Kompetenz zum vollständigen Verständnis des Originals nicht besitzen. Die Ersetzung der Signifikantenmenge A durch B erfolgt dabei – so banal diese Aussage hier zunächst erscheinen mag – in den meisten Fällen anhand der vollständigen Tilgung der Zeichenmenge A (von punktuellen, nichtassimilierenden Lehnübersetzungen einmal abgesehen, vgl. Schreiber 1993: 215). Der Übersetzer kann dann zu Recht als der Urheber der Signifikantenmenge B angesehen werden. Beim intralingualen Übersetzen von Texten „schafft [der Übersetzer] in der Zielwelt einen Botschaftsträger(-verbund)“ (Holz-Mänttari 1984: 6), er ist somit eindeutig der „Botschaftsträger-Produzent“ (ebd.: 61).

Der interkulturelle Transfer polysemiotischer Gebilde gestaltet sich anders. Die Signifikantenmenge A wird z. T. unverändert übernommen (A¹ bleibt A¹)

und z. T. ersetzt (A^2 wird zu B). Impliziert der Kulturtransfer das Überschreiten einer Sprachgrenze und beinhaltet der polysemiotische Komplex verbale Signifikanten, so werden diese i. d. R. ersetzt und gehören damit zur Teilmenge A^2 . Die der Zielkultur präsentierte Signifikantenmenge besteht dann aus der unverändert übernommenen Teilmenge A^1 und der Teilmenge B als Ersatz für die ursprüngliche Teilmenge A^2 . In diesem Fall findet keine restlose Ersetzung statt, sondern eine Teilersetzung bzw. – auf das Gesamtkommunikat bezogen – eine Modifikation der originalen Signifikantenmenge. Gottlieb prägt für diesen Sachverhalt nicht nur die Bezeichnungen „translation“ (bzw. „exclusive translation“) für den Fall herkömmlichen Textübersetzens und „modification“ (bzw. „inclusive translation“) für den Transfer polysemiotischer Kommunikate, sondern findet einen anschaulich-unterhaltsamen Vergleich: „[...] the translator's work is more like frosting a wedding cake than baking a bread of his own“ (Gottlieb 1997: 309). Gottlieb alludiert hier bewusst oder unbewusst auf einen bereits von Paepcke (1986: 107) zur Beschreibung der translatorischen Tätigkeit geprägten Vergleich: „Wenn sich also etwas verändert wie der Text beim Übersetzen, dann ändert es sich als Ganzes und zwar durch und durch wie der Teig, den der Bäcker im Trog knetet.“ Mit Blick auf das gesamte polysemiotische Kommunikat kann dieser Vergleich allerdings nun nicht mehr als passend befunden werden. Auf den Übersetzer bezogen, bedeutet das, wenn man die Terminologie Nords (⁴2009: 10) heranzieht und darüber konsequent dem weit gefassten Textbegriff anhaftet, dass der Übersetzer zwar auch im Falle des Transfers polysemiotischer Gebilde ‚Ausgangstextrezipient‘ ist, aber nicht mehr gleichzeitig den ‚Zieltextproduzenten‘ darstellt. Denn das Zielkommunikat besitzt auch nach dem Sprachtransfer Anteile, welche die ursprünglichen Werkurheber verantworten (Komponisten, Graphiker, Regisseure etc.). Der Übersetzer kann beim Transfer polysemiotischer Gebilde also nicht als der alleinige Urheber der Signifikantenmenge A^1B angesehen werden. Die Rede vom Übersetzer als Botschaftsträger-Produzent (s. o.) oder „Textverfassers“ (Kautz ²2002: 52) gilt beim Transfer polysemiotischer Gebilde nur im Hinblick auf die verbalen Anteile und nicht in Bezug auf das gesamte Kommunikat.

Selbiges gilt auch, wenn man mit Kaindl darin übereinstimmt, dass beim interkulturellen Transfer polysemiotischer Gebilde ganze Übersetzerkollektive tätig sind, welche die verbalen und womöglich auch einige nonverbale Zeichen verändern. Auch hier ist das Übersetzerkollektiv nicht der Urheber der Zeichenmenge A^1B , nicht deren *Designer* – wenn man die Terminologie von Kress/van Leeuwen (2001: 4) bevorzugt –, sondern lediglich der Urheber der veränderten Teilmenge B, unabhängig davon, ob sie verbaler oder nonverbaler Natur sind. Das Übersetzerkollektiv zeichnet dann allenfalls für die „Gesamttextkomposition“ (Kaindl 1995: 56) verantwortlich, schwerlich aber für die „Gesamttext“-Produktion. Nach geltendem Urheber- und Leistungsschutzrecht ist dies in eindeutiger Weise geregelt, wie Radmann in Bezug auf die Synchronisation

beschreibt (vgl. 2003: 221ff.). Man könnte also knapp zusammenfassen: Das in eine Zielkultur transferierte polysemiotische Kommunikat ist im Gegensatz zu einem verbalen Translat (vgl. Holz-Mänttari 1984: 107) nicht gänzlich ein Produkt translatorischen Handelns.

Bei der Anwendung des weit gefassten Textbegriffs als Synonym für das polysemiotische Gebilde kann dieser Umstand leicht übersehen und der Übersetzer als Produzent des zielkulturell zu präsentierenden Artefaktes propagiert werden. Da dieser aber nicht der Urheber des gesamten in der Zielkultur zu realisierenden bzw. aufzuführenden polysemiotischen Gebildes ist, wurde in der vorliegenden Arbeit auch der Terminus der Librettoübersetzung dem der Opernübersetzung vorgezogen. Die Tätigkeit, die den Librettoübersetzer und das zielkulturell präsentierbare Artefakt verbindet, kann nach Gottlieb (1997: 309) als „modification“ oder nach Gorlée als „manipulation“ (2005a: 12), nicht aber als Produktion beschrieben werden, denn in den meisten Fällen kommt es nicht zur Ersetzung der gesamten originalen Zeichenmenge, sondern lediglich zu einer Teilersetzung. Wäre der Übersetzer (bzw. das Übersetzerkollektiv) gemäß dem weit gefassten Textbegriff tatsächlich der Produzent des gesamten Zielkomplexes, so könnte er nach Belieben neue musikalische und piktoriale Signifikanten zu seinem Translat erfinden. Ihm würden sich die Einschränkungen („constraints“, s. Kap. 4.2), welche die faktischen und zu erhaltenden nichtsprachlichen Signifikanten während des Übersetzens mit sich bringen, gar nicht stellen. Denn er könnte als Zieltextproduzent ja die jeweiligen als unpassend und unnötig einschränkenden Strukturen so ersetzen, dass sie mit der ihm am besten gefallenden Übersetzungslösung übereinstimmen. Das Librettoübersetzen wäre nicht mehr eine als äußerst schwierig und gar als utopisch erachtete Herausforderung (s. Kap. 2.3; vgl. Agnetta 2015a), sondern lediglich eine Praxis loser intermedialer Bezugnahme einer in der Zielkultur repräsentierten Oper auf ein ausgangskulturelles Pendant. Aus den verschiedensten (z. B. technischen oder urheberrechtlichen) Gründen fehlt dem Librettoübersetzer aber meistens die Befugnis zur weitreichenden Abänderung des nonverbalen Materials. Ein einziger Umstand gewährt ihm die Handhabe zu größeren Veränderungen der Nonverbalia, nämlich wenn er selbst der Produzent des Originalwerkes ist und in erster Linie sich selbst Rechenschaft über das neue zielsprachliche und auch anderweitig veränderte Werk ablegen muss. Wie in der Analyse (vgl. Kap. 5) zu zeigen sein wird, sind aber auch in einem solchen Fall sogar der Veränderungswillkür des Urhebers klare Grenzen gesetzt.

In diesem Abschnitt ist lediglich auf die Begrifflichkeit eingegangen bzw. es sind die Fälle umrissen worden, in denen nachfolgend von Transferprozessen (nämlich bei Überführung eines vollständigen polysemiotischen Kommunikats in eine Zielkultur) oder von Übersetzungsprozessen (im Hinblick auf die Textanteile) die Rede sein soll. Der Übersetzungs- bzw. Transferprozess an sich und die Rolle der Polysemiotizität werden in Abschnitt 4.2.2 detaillierter beleuchtet.

4 Polysemiotizität und Translation

4.1.5 Zusammenfassung

Es kann der vorliegenden Arbeit nicht darum gehen, den Textbegriff als Synonym für den polysemiotischen Komplex in präskriptiver Weise zu verbieten. Schließlich scheint sich dieser in vielen Bereichen durchgesetzt zu haben. In den hier vorgestellten Definitionen von Übersetzung und Text hat sich vielmehr die methodologische und genuin translationstheoretische Erwägung niedergeschlagen, eine konsistente Terminologie zu verwenden, die dem Laien verständlich und dem Translatologen ein effizientes Instrument für die Erforschung interkultureller Transfer- und interlingualer Übersetzungsprozesse ist. Zusammenfassen lässt sich die in diesem Unterkapitel erarbeitete Begrifflichkeit wie folgt: Als *Text* werden innerhalb der polysemiotischen Kommunikation die verbalen Anteile eines auch Nonverbalia enthaltenden Kommunikats bezeichnet. Zwischen den verbalen und nonverbalen Anteilen lassen sich vielfältige synsemiotische Beziehungen beschreiben (vgl. Kap. 3.5). Als *Übersetzung* bzw. *Translat* kann in Bezug auf das polysemiotische Gebilde der vom Übersetzer erstellte und womöglich von anderen am kulturellen Transfer beteiligten Akteuren modifizierte ziel-sprachliche Text gelten. Die Handlungen aller am Transferprozess teilhabenden Akteure werden insofern als *Übersetzung* aufgefasst, als sie die Erstellung der endgültigen *Textfassung* betreffen. Die vor einer solchen Modifikation entstandenen Textversionen können in der Übersetzungstheorie ebenso berücksichtigt und als Vorgängerversion bzw. Rohfassung kenntlich gemacht werden. Die *Übersetzer* sind die mit der Erstellung einer Übersetzung im soeben beschriebenen Verständnis betrauten Personen. Der *Übersetzungsprozess* beinhaltet dabei das Verständnis des gesamten polysemiotischen Komplexes, die Erstellung des Translats unter Berücksichtigung aller synsemiotischen Beziehungen sowie sämtliche Erwägungen und Strategien des Übersetzers, auf die im Folgenden noch einzugehen sein wird.

Übersetzungsprozesse sind also jener Teil *interkultureller Transferprozesse*, deren erste Motivation die Überwindung sprachlicher Barrieren darstellt und die das Vorhandensein einer in bestimmtem Maße zu erhaltenden textlichen Vorlage implizieren (vgl. Stolze 2003: 140). Als Transferprozess ist aber auch die Anpassung der nonverbalen Anteile eines polysemiotischen Gebildes an die veränderten kulturellen Bedingungen anzusehen. Solche Modifikationen werden in aller Regel nicht vom Übersetzer, sondern von interkulturellen Mittlern mit anderer als sprachlich-translatorischer Ausbildung vorgenommen. Zwischen ihnen und dem Übersetzer besteht in vielen Fällen eine enge Kooperation. Transferprozesse müssen also nicht zwangsläufig intra- bzw. interlinguale Übersetzungsprozesse beinhalten. Auch die Kulturkompetenz ist nicht eine Eigenschaft, die allein dem Übersetzer eignet. Interkulturelle Transferprozesse können allerdings in metaphorischer Beschreibung *als Übersetzung* angesehen werden, wobei eher die Parallelen zwischen Übersetzung und Transfer betont werden als die

ebenso existierenden Unterschiede. Kulturelle Differenz – keinesfalls nur an Nationen und Sprachgemeinschaften, sondern an allen Arten von Kollektiven festzumachen – interessiert im Übersetzungsprozess, insofern sie im Text als Sinnaspekt (vgl. Stolze 2003: 107f.; 119) erfahrbar ist und deswegen die Reverbalisierung des Verstandenen tangiert. Die vom Übersetzer gefundene zielsprachliche Formulierung kann dann umgekehrt im Kontext einer Übersetzungskritik bzw. translatalogischen Untersuchung als Symptom dieser Kulturdifferenz gewertet werden. Tut sie das nicht, kann zu Recht die Frage nach einem willkürlichen Eingriff bzw. einer ‚Bearbeitung‘ im Sinne Schreibers (1993: 97ff.) gestellt werden.

4.2 Das Polysemiotische Kommunikat im Transfer- und Übersetzungsprozess

To argue that the English version of any vocal work is equal to the original is a mere waste of time. [...] It would be folly to argue that there is no real difference between an original Italian, French or German text and an English translation. No matter how careful and resourceful the translator, the gulf between the two is still impassable. (Spaeth 1915: 292)

Polysemiotische Kommunikate stellen für den Übersetzer wie auch für den Dolmetscher eine besondere übersetzerische Herausforderung dar (vgl. Thome 2005: 3). Denn das Übersetzen von Texten, die Teil eines polysemiotischen Kommunikats sind, gestaltet sich anders und oft komplexer als die Translation rein verbal vorliegender Texte. Jüngere Studien zum Transfer polysemiotischer Gebilde gebrauchen diesbezüglich den eher wertneutralen Begriff der ‚Komplexität‘ (vgl. Spillner 1980: 74; Gottlieb 1997: 309, 2001: 7) polysemiotischer Kommunikation – ganz im Gegenteil etwa zu den Librettoübersetzern der vergangenen Jahrhunderte, die angesichts der vielen zu berücksichtigenden Faktoren ihre Tätigkeit in auffällig pessimistischerer Weise einschätzten (vgl. Kap. 2.3). Dies geschieht aber nicht nur in den autoreflexiven und normativen Theorietexten anhand einer einschlägig negativ geprägten Metaphorik (vgl. Agnetta 2015a); auch in der deskriptiven Theorie zur Librettoübersetzung rücken vornehmlich die aus der Polysemiotizität des Kommunikats resultierenden Probleme in den Fokus theoretischer Beschreibung: „Im Unterschied zur herkömmlichen Übersetzung von einem Idiom ins andere bringt die Notwendigkeit, den Text als einen vertonten berücksichtigen zu müssen, eine erhebliche Komplizierung des Verfahrens mit sich“ (Schneider et al. 2006: 27). Langer (2014: 34) spricht von der „Misere der Opernübersetzung“. Die Besonderheiten beim Übersetzen solcher in ein polysemiotisches Ganzes eingebetteten Texte gelten als mitunter radikale Beschränkungen der übersetzerischen Kreativität. Brecher (1911: 40) bezeichnet das Librettoübersetzen deshalb als „eigenartig begrenzte[...] künstlerische[...] Aufgabe“

und Honolka (1978: 30) sieht in den Nonverbalia mitunter eine „einengende Zwangsjacke für die Phantasie des Übersetzers“.

Wo auch immer nonverbale Zeichen Ansprüche an die zielsprachliche Zeichenfolge stellen, spricht man in der jüngeren translatologischen Forschung oft von Einschränkungen bzw. „constraints“. Dies gilt für den Transfer polysemiotischer Gebilde im Allgemeinen (vgl. Mayoral et al. 1988, Schmitt 2002) wie für den Transfer von Comics (vgl. D’Oria/Conenna 1979: 23), Filmen (vgl. Titford 1982; Herbst 1997: 292; Gambier 2004: 5) und nicht zuletzt von vertonten Texten (Gorlée 1997: 236; Marschall 2004: 12; Low 2005: 185; Franzon 2008: 375) im Besonderen. Der Begriff der eingeschränkten Übersetzung bzw. der Translation mit Hindernissen (d. h. der „constrained translation“) geht u. a. auf eine Studie Titfords zur Untertitelung (1982) zurück. Das „concept of constrained translation“ wird in konsistenter Form allerdings erst von Mayoral et al. (1988) beschrieben. Die Autoren widmen sich dem translatorischen Sonderfall, „when the text is influenced by the concurrence of other communication systems or elements such as image, music, etc.“ (vgl. ebd.: 356). Ihre Beobachtungen stellen sie vornehmlich an einem Korpus von Filmskripten, Theaterstücken, Werbeanzeigen, Lyrik, Comicallogen u. a. an. Zugrunde legen sie die bekannte mathematische Fundierung des Kommunikationsprozesses, die Shannon und Weaver (1948/1963) vorgelegt haben. Dabei machen sie diese für die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung dahingehend fruchtbar, dass sie die Hypothese äußern, nach der Kommunikation umso anfälliger für Störungen ist, je mehr Zwischenstationen der Kommunikationsprozess aufweist (vgl. Mayoral et al. 1988: 358).²⁰³ Polysemiotische Kommunikation impliziert oft eine Fülle solcher Zwischenstationen (vgl. Abschn. 3.4.2); die Wahrscheinlichkeit einer kommunikativen Störung wäre aus diesem Grund besonders hoch zu veranschlagen.

Aus texthermeneutischer Sicht könnte man dieser Hypothese mit Argwohn begegnen, ist doch oft angemerkt worden, dass gerade bei älteren Schrifttexten der für deren Verständnis unentbehrliche Kontext immer mehr in Vergessenheit gerät, dass also m. a. W. bereits die Kommunikation über schriftlich fixierte Texte in hohem Maße für Störungen anfällig sein kann (vgl. G. Steiner 1975/2004: 7; Stolze 1992: 52). Hingegen können in einem polysemiotischen Verbund die nonverbalen Elemente auch zum (korrekten) Verständnis der verbalen Zeichen beitragen und durch mehrfache Kodierung und gegenseitige Unterstützung

203 Wie bereits bei Shannon und Weaver (1948/1963) wirkt auch in den Ausführungen von Mayoral et al. eine Kodierungsmetaphorik modellbildend, die an anderen Stellen dieser Arbeit auf der Grundlage hermeneutischer Überlegungen für obsolet befunden worden ist. Schließlich müsste eine von der Senderintention abweichende Interpretation eines Textes bzw. Kommunikats gemäß dieser mathematisch fundierten Kommunikationstheorie als Störung oder Rauschen gewertet werden, stellt aber, glaubt man z. B. Schleiermacher (vgl. Stolze 2003: 54f.), den Normalfall aller kommunikativen Interaktion dar – ganz zu schweigen davon, in welchem Maße künstlerische Kommunikation als ‚gestört‘ und damit als defizitär gewertet werden müsste.

der Aussage etwaige Störungen aufwiegen. Dennoch kann man, den genannten kommunikationstheoretischen Erwägungen folgend, durchaus auch behaupten, dass Übersetzungs- und Transferprozesse ein originales polysemiotisches Gebilde für Störungen (bzw. Rauschen) anfällig machen können. Daraus ließe sich die allgemeine translatorische Maxime ableiten: Der Übersetzer muss sein Bestes dafür geben, seinen Text so zu gestalten, dass das kommunikative Ereignis, in dessen Rahmen es realisiert wird, möglichst wenig anfällig für Störungen ist.

Die Zeugnisse etlicher Übersetzer, die mit polysemiotischen Kommunikaten konfrontiert sind, stützen den von Mayoral et al. geäußerten zentralen Befund: „[...] in constrained translation the translator's task is complicated by the existence of different channels and media“ (1988: 361). Die Einbettung eines Textes in ein polysemiotisches Kommunikat ist dementsprechend in der Vergangenheit vornehmlich als Hindernis für die translatorische Tätigkeit angesehen worden, da sie für den Übersetzer eine Fülle an Restriktionen impliziert. Unter Rückgriff auf bekannte translatorische Termini könnte man auch sagen, dass das polysemiotische Kommunikat eine erhöhte *Invarianzlast* mit sich bringt, die sich für den Übersetzer in Form von „konfliktträchtige[n] Entscheidungszwänge[n]“ (Greiner 1999: 105) bemerkbar macht. Ein Übersetzer, der sich dieser Fülle von Unwägbarkeiten stellt, kann deswegen – so lautet auch der von Kaindl (z. B. 2004c: 43) bereits überlieferte Befund von Jacques Finné (1982: 83) – nichts anderes sein als ein „Masochist“. Die Invarianzlast beim Übersetzen von Texten, die in polysemiotische Kommunikate eingebettet sind, ist sicher hoch zu veranschlagen. Auch dürfen Aussagen nicht verwundern, die darauf abzielen, die Übersetzung (als Prozess) als schier unmöglich hinzustellen (vgl. Peyser 1922: 353; Marschall 2004: 12; Loubinoux 2004: 55) und den Kompromisscharakter des Produkts solcher Bemühungen hervorzuheben (vgl. z. B. Machatius 1982: 133, Heinzelmann 2004: 616). Wichtig ist allerdings auch festzuhalten, dass die Polysemiotizität eines Kommunikats für die Arbeit des Übersetzers nicht nur Hindernisse impliziert, sondern auch Hilfestellungen und kreatives Potenzial bereithält (vgl. P. Schmitt 2002). Die synsemiotischen Bezüge zwischen den verbalen und nonverbalen Elementen sind nicht pauschal als Quelle translatorischer Probleme zu qualifizieren, sondern lassen den Übersetzer womöglich erst auf übersetzerische Probleme aufmerksam werden (vgl. z. B. Hennecke 2015: 224) oder zu besonders interessanten und kreativen übersetzerischen Lösungen kommen. Ein Lacher aus der Dose in einer Sitcom z. B. kann den Übersetzer eines Serienskripts darauf aufmerksam machen, dass sich unmittelbar davor etwas Komisches ereignet hat, den dieser womöglich übersehen hätte und das es in der Zielsprachlichen Version beizubehalten gilt (vgl. Agnetta 2015b: 19). Auch wirken Bilder bei polysemen ausgangssprachlichen Begriffen disambiguierend oder ermöglichen es dem Übersetzer, unterschiedliche Wörter als ausgangssprachliche Synonyme zu erkennen (vgl. P. Schmitt 2002: 207f.; Hennecke 2015: 215), um sie in der Zielsprache gegebenenfalls mit dem gleichen Ausdruck wiedergeben zu können.

Nonverbale Zeichen erleichtern damit in bestimmten Fällen die Entscheidungsfindung während des Übersetzungsprozesses. Dies gilt im Übrigen auch schon für die Produktion eines polysemiotischen Komplexes. Schließlich könnte die Rede vom Dialog der Werkurheber (vgl. Abschn. 3.4.2) auch umformuliert und als die gegenseitige Geltendmachung bestimmter Vorgaben konzipiert werden, die es erst ermöglichen, dass die Kooperation in ein wohlgeformtes Kommunikat mündet. Wie die kreative Kraft der Werkurheber kann auch die translatorische Kreativität durch Vorgaben nicht nur gehemmt, sondern auch herausgefordert und dadurch gefördert werden. Loffredo/Perteghella formulieren: „[...] the exercise of one's creativity turns out to be directly proportional to the constraints to which one is subject; in other words, the more one is constrained, the more one is creative“ (2006: 9). Susam-Sarajeva bestätigt dies für die Übersetzung musikgebundener Texte, wenn sie schreibt: „A related and significant topic of investigation in this context is creativity through translation. Along with the constraints it imposes, the whole medium encourages translators to seek more imaginative and resourceful solutions“ (2008: 193; vgl. Mertens 2011: 218). Gestalterische Vorgaben müssen bei der Translation eines in ein polysemiotisches Kommunikat eingebetteten Textes demnach nicht zwangsläufig als Hindernisse angesehen werden, sondern geben auch Anlass zu kreativen translatorischen Lösungen.

Das Etikett „constrained translation“ mag der aktuellen Translatologie, die nicht nur die Einschränkungen, sondern auch die Potenziale der Polysemiotizität für den Übersetzungsprozess untersucht, nicht mehr passend erscheinen (vgl. Kap. 4.2). Doch die autoreflexiven (und präskriptiven) Schriften ganzer Generationen von Librettoübersetzern rücken in ihren theoretischen Entwürfen genau diesen eher pessimistischen Aspekt ihrer Übersetzungstätigkeit in den Vordergrund (vgl. Schneider 2008: 985). Meistens versammeln sie im gedrängten Raum eines die Übersetzung begleitenden Paratextes die schmerzliche Erfahrung vom durchaus auch existentiellen Kampf mit der Invarianzlast, den ihre Übersetzungsaufgabe verursacht (vgl. Agnetta 2015a). „Constrained translation“ kann damit z. T. als passende Bezeichnung für die dem Erfahrungskatalog von Übersetzungspraktikern entspringende Einschätzung aufgefasst werden und muss daher nicht zwangsläufig als terminologischer Behelf des „bornierten“ Übersetzungstheoretikers gelten, der „notgedrungen“ die Auswirkungen der Polysemiotizität für den Übersetzungsprozess in seinen Überlegungen mitberücksichtigen muss, wie Zabalbeascoa (2008: 23) zuweilen beobachtet: „So the concept of constrained translation has sometimes been used as a label to brand any variety of translation that forced the unwilling theorist to consider the important role of nonverbal elements.“ Dennoch gilt es immer auch die kreativitätsfördernde Seite von Einschränkungen zu berücksichtigen.

Aufgegriffen wird im Folgenden die in Kapitel 3 erarbeitete Systematik semiotischer Prägung, deren Adäquatheit für translatologische Anliegen nun aufgezeigt werden soll. Wenn Thome (2007: 134) scharfsinnig bemerkt, dass es die

Intention des Urheber(kollektiv)s ist, das polysemiotische Kommunikat synsemiotisch „so kohärent und kohäsiv zu gestalten, wie es für das erfolgreiche Zusammenwirken der [...] Teiltexthe [d. h. der unterschiedlichen Zeichentypen; M. A.] erforderlich ist“, so streift sie mit dieser Aussage die wesentlichen Konsequenzen, welche die oben eingehend beschriebene Unterscheidung von Organon und Kunst (vgl. Abschn. 3.2.1) für die translationsorientierte Forschung so wertvoll macht: Wie bei Texten so ist auch im Kontext polysemiotischer Kommunikation eine facettenreiche Skala der synsemiotischen Bezugnahmen zu beobachten, die von der bloßen Koexistenz unterschiedlicher Zeichen ohne gegenseitige Beeinflussung (vgl. z. B. Kvam 2014: 118) bis hin zur völligen synsemiotischen Durchdringung reicht. Im ersten Fall, der sich eher in der instrumentellen Kommunikation vorfinden lässt, bleiben die unterschiedlichen Zeichenmengen eigenständig, womöglich sogar einander semantisch indifferent, treten aber zugunsten eines gemeinsamen pragmatischen Ziels gemeinsam auf. Im zweiten Fall, der den Idealgedanken ästhetischer Gestaltung verkörpert und die Rede vom ‚Gesamtkunstwerk‘ überhaupt erst legitimiert, sind unterschiedliche Zeichen – und hier sind Zeichenträger, Signifikanten *und* Signifikate gemeint – in innigster Weise miteinander verquickt. Es liegt also die Vermutung nahe, dass sich eine systematische Beschreibung, aber auch der Transfer ästhetischer polysemiotischer Gebilde, in denen die Elemente derart miteinander verzahnt sind wie z. B. in der Oper, komplexer gestalten als etwa die von instrumentellen polysemiotischen Kommunikaten. Gestützt werden kann diese Vermutung am Beispiel wissenschaftsjournalistischer Kommunikate, die Thome als verbal-piktoral „deutlich aufeinander abgestimmt“ betrachtet, an denen sie aber auch eine vergleichsweise geringe synsemiotische Durchdringung nachgewiesen hat (vgl. 2007b: 166). Auch in translatologischer Hinsicht können instrumentelle und ästhetische Kommunikate unterschieden werden. Eine endgültige und sicher auch subjektive Entscheidung, welche Art des Übersetzens bzw. Transfers nun die schwierigere ist, kann – wo sie als gewinnbringend erachtet wird – allerdings nur im Einzelfall getroffen werden.

Auch wird im Folgenden auf die translatorischen Implikationen der in Kapitel 3.5 beschriebenen synsemiotischen Bezugnahmen im polysemiotischen Kommunikat, also genauer auf die Sympraxis (Abschn. 4.2.1), Synsemantizität (4.2.2), Syntaktik (4.2.3) und Symphysis (4.2.4) einzugehen sein. Wie Spillner (1980: 76) betont, entstehen translatorische Herausforderungen beim Transfer polysemiotischer Gebilde nämlich nicht nur im syntaktischen Bereich, der an der Schnittstelle zwischen struktur- und medientheoretischem Ansatz zu verorten ist und der sich aus der Forderung nach der Synchronität (dem gemeinsamen Auftreten in der Zeit) oder Syntopie (dem gemeinsamen Auftreten an einem Ort) der unterschiedlichen Signifikanten und Zeichenträger ergibt (vgl. Abschn. 3.5.3f.). Übersetzerische Herausforderungen können auf allen der oben beschriebenen Ebenen der Synsemiotizität festgestellt werden. Die Vergleichsgrößen sind bei

der nachfolgenden Beschreibung die synsemiotischen Beziehungen, wie sie zum einen in der Originalversion und zum anderen in der Fassung mit den zielsprachlichen Anteilen zu beobachten sind. Daher werden bereits im vorliegenden Kapitel Beispiele aus dem unten (vgl. Kap. 5) analysierten Korpus zur Veranschaulichung herangezogen.

Wie in Kapitel 3.5 gilt es auch hier, durch die viergliedrige Systematik²⁰⁴ die translatologische Rede von der Relevanz des ‚Kontextes‘ um eine genauere Begrifflichkeit zu erweitern. Eine gut strukturierte und verständliche Untersuchung zum Kontextbegriff hat Aschenberg (1999) vorgelegt, die seinen unterschiedlichen Implikationen für verschiedene Richtungen der translatologischen – hermeneutischen, strukturalistischen und skopostheoretischen – Forschung nachgeht. Aschenberg unterscheidet dabei drei Arten von Kontexten, die den Übersetzungsvorgang bedingen: den Diskurskontext (auf der Textebene), den situativen Kontext und den Wissenskontext (den der Übersetzer bzw. Rezipient mit einbringt) (vgl. 1999: 20f.). Die Autorin geht nicht explizit auf die Rolle der nonverbalen Zeichen als die Translation mitbedingenden Größen ein und lässt offen, welcher bestehenden oder neu hinzutrenden Kategorie diese zuzuordnen sind. Andere Translatologen tun dies (implizit oder explizit) in Übereinstimmung mit einer logozentrischen Sichtweise. Reiß (1971: 88) definiert den Kontext als alle „außersprachliche Determinanten“ eines Textes. Levý, der die „semantischen Kontexte“ (1969: 137) der Bühnensprache und deren Translationsrelevanz betrachtet, beschränkt sich hinsichtlich der nonverbalen Anteile auf jene Requisiten, auf die mittels der Dialogrede deiktisch verwiesen wird (vgl. ebd.: 137ff.). Auch Nida beschreibt die unterschiedlichsten ‚Kontexte‘, die die Übersetzung von bestimmten Ausdrücken und Texten bedingen, nämlich den kulturellen, den syntagmatischen, den paradigmatischen, den konnotativen, den metaphorischen, den intertextuellen, den kommunikativen, den situativen, den ästhetischen und den symbolischen Kontext etc. (vgl. Nida 2001: 13–41). Wie bereits in einer früheren Monographie (vgl. Nida/Taber 1969: 56ff.) geht er allerdings nicht auf die translatorischen Konsequenzen des nonverbalen Kontextes ein.

204 Andere, nicht primär semiotisch fundierte Systematiken sind durchaus zulässig. Kaindl (1995) z. B. sortiert die Anforderungen, die an den Librettoübersetzer gestellt werden, im Hinblick auf die Einzelkomponenten einer Oper, d. h. Sprache (ab S. 42), Musik (ab S. 85), Gesang (ab S. 116), Bühnengeschehen (ab S. 143). Low ist der Urheber des sog. *Pentathlon Principle* in der Liedtextübersetzung (vgl. 2003: 92ff.; 2005: 191ff.; 2008: 12ff.) bzw. des *Hexathlon Principle* in der Librettoübersetzung (vgl. 2005: 211). Danach muss sich ein Übersetzer vertonter Texte in fünf bzw. sechs Disziplinen messen: Sanglichkeit, Sinn, Natürlichkeit, Rhythmus, Reim und (bei der Librettoübersetzung zusätzlich) auch dramatischer Effekt. Dabei zählt nicht die ‚Punktzahl‘ in einer dieser Disziplinen, sondern die addierte Gesamtpunktzahl (vgl. ebd.: 192). Bei Low folgt die Systematisierung – wie generell bei skopostheoretisch fundierten Ansätzen üblich – primär pragmatischen Erwägungen, da der Übersetzer mit der Sanglichkeit auf die Bedürfnisse des Sängers, mit dem Sinn auf die des Originalautors, mit der Natürlichkeit auf die des Publikums und mit dem Rhythmus auf die des Komponisten eingehen muss (der Reim bleibt auch bei Low ein Sonderfall) (vgl. ebd.: 192).

Beim polysemiotischen Kommunikat kommt es nicht nur auf die Natur der unterschiedlichen Zeichentypen an, die miteinander kombiniert werden, sondern auch auf ihre gegenseitige Bezugnahme, d. h. auf die Struktur der Zeichen*relationen* (vgl. Kap. 3.5, 3.6). Der Transfer polysemiotischer Gebilde wird nun in den meisten Fällen deswegen als eine höchst invasive Operation angesehen, weil hierbei ein großer Teil der physischen, syntaktischen und semantischen Bindungen aufgelöst und oft nur unter erheblichem Aufwand in ähnlicher Weise wieder geknüpft werden kann. Mit anderen Worten: Es ist die auf allen Ebenen zu verortende Übersummativität der polysemiotischen Einheit, die das Übersetzen der Textanteile erschwert. Sie ist der Ausgangspunkt, in den meisten Fällen aber zugleich auch der Zielpunkt aller übersetzerischen Ambitionen. Der Normalfall ist dabei, dass die Ersetzung der verbalen Zeichenträger durch den Übersetzer das gesamte semiotische Relationsgefüge im Kunstwerk verändert. Auf diese Weise geraten eine ausgangskulturelle und eine oder womöglich mehrere zielkulturelle Versionen eines polysemiotischen Kunstwerks in Umlauf, die alle unterschiedliche Identitäten aufweisen – ein Umstand, den eine translationshermeneutische Polysemiotizitätsforschung nicht als Ergebnis mangelnder Werktreue werten und als Gefahr abklassifizieren muss, sondern als natürliches Ergebnis jeglicher Art von Translations- und Transferprozessen wohlwollend begrüßen kann.

4.2.1 Sympraktische Relationen und Übersetzung

In the midst of the still raging controversy concerning “opera in English,” the question has been asked again and again, “Why translate at all?” There can be only one answer. The translation of words set to music is permissible in so far as it has an educational value. If a song or an opera can broaden its sphere of influence through an English version, then by all means let it be translated. Better the half-knowledge that comes from even a weak imitation than complete ignorance. (Spaeth 1915: 291)

Wie oben (Abschn. 3.5.1) bereits erwähnt, geht es bei der Analyse sympraktischer Beziehungen im Allgemeinen um die Frage nach dem Einsatz einer Zeichenkombination zum Zweck „erfolgreicher Kommunikation“ (Kloepfer 1977: 129). Bei polysemiotischen Kommunikaten ist hierbei v. a. die Erfolg versprechende Verwendung von Kombinationen unterschiedlich gearteter Zeichen von Relevanz. Für übersetzerische Belange ist die Frage nach dem Erfolg des Translats bei der anvisierten Rezipientenschaft stets ein wichtiger Gedanke, der v. a. in der translatalogischen Handlungs- (z. B. Holz-Mänttari 1984) und der Skopostheorie (Reiß/Vermeer 1984/²1991) eine zentrale Stellung einnimmt. Makrostrukturelle Übersetzungsmethoden und mikrostrukturelle -verfahren²⁰⁵ müssen sich gemäß diesen Ansätzen nach der veränderten zielkulturellen Textfunktion

205 Zur Unterscheidung einer übergeordneten Übersetzungsmethode von Übersetzungsverfahren auf der mikrostrukturellen Ebene vgl. Schreiber (1993: 54).

richten. Mehr oder weniger gravierende Veränderungen an der Textstruktur werden zugunsten einer maximierten Akzeptabilität in der Zielkultur hingenommen. Das Ziel kommunikativen Erfolgs findet im Translationsdiskurs seinen unmittelbaren Niederschlag im Postulat des zielsprachlichen Funktionieren-Müssens des Translats: „Die Übersetzung eines Textes ist brauchbar, wenn sie funktioniert“, so formulieren Hönig (1995: 74) und ähnlich auch Kußmaul (2000: 42; 2007/³2015: 13) in Anlehnung an die Skopostheorie.

Dass eine Übersetzung für eine anvisierte Rezipientenschaft „funktionieren“ muss, ist zunächst einmal eine sehr allgemeine Vorgabe. Schließlich können, wenn man die von Albrecht (2005/²2013: 31f.) geäußerte Überlegung zu den drei „äußeren Grenzen der Übersetzung“ einbezieht, sowohl idiomatische als auch grammatikalisch korrekte (aber nicht idiomatische) als auch nur irgendwie verständliche (aber weder grammatikalisch korrekte noch idiomatische) Translate ihre intendierte Funktion in der Zielkultur erfüllen. Dabei können sie, was die sprachlichen Mittel angeht, in erheblicher Weise voneinander abweichen. Nicht irgendein Funktionieren kann also hier gemeint sein, sondern das bestmögliche Funktionieren eines Textes in der anvisierten Zielkultur. Der Übersetzer soll nicht einen Text produzieren, der in der Zielkultur einfach nur funktioniert, sondern der in der besten aller möglichen Weisen funktioniert, d. h. verständlich *und* grammatikalisch korrekt *und* idiomatisch ist. Diese radikalere Interpretation des Funktionieren-Müssens beweist ihre Gültigkeit vornehmlich in instrumentellen Kommunikationskontexten, in denen es eben auf die maximierte Verständlichkeit ankommt, etwa im Fachdiskurs und größtenteils auch in der Alltagskommunikation. Sie hat in diesem Rahmen zu Recht Auswirkungen auf die in der Translatologie zu entwickelnden Evaluationskriterien. Bei der Übersetzung ist dann jede Veränderung gegenüber dem Original legitim, solange sie den prädefinierten Zweck erfüllt, sind alle zu seiner Erreichung adäquaten Mittel recht und austauschbar (vgl. Nikula 2012: 120f., 215). Für den Übersetzer bedeutet dies, dass er bei Kenntnis der zielkulturellen Vertextungskonventionen „einfache [interlinguale] Substitutionen“ (Kautz ²2002: 78) vornehmen kann.

Für die literarische Übersetzung hat die übergeordnete Forderung nach dem Bestmöglich-funktionieren-Müssen, wie zu zeigen ist, eine geringere oder jedenfalls veränderte Tragweite (vgl. z. B. Greiner 2004: 21f.). In der Translationswissenschaft wird bis heute diskutiert, welcher Stellenwert der oben getroffenen Unterscheidung zwischen Organon und Kunst (s. Abschn. 3.2.1), zwischen instrumentellen und literarischen Transferenda also, beizumessen ist. Während Holz-Mänttari (1984: 55) in ihr eine „leidige Dichotomie“ sieht, die es als obsolet einzustufen und endlich zu überwinden gilt, fordert Zybatow (2008: 18f.) eine konsequente Unterscheidung von

drei Translationstheorien: eine Theorie des Dolmetschens, eine Theorie des (Fach-) Übersetzens und eine Theorie des literarischen Übersetzens, da sich diese drei grundlegenden sprachmittlerischen Tätigkeiten verschiedener Strategien und mentaler

4.2 Transfer- und Übersetzungsprozess

Prozeduren bedienen, mit unterschiedlichen Arten von Ausgangstexten zu tun haben, zu unterschiedlichen Arten von Zieltexten führen etc., so dass auch ihre Beschreibung und Erklärung verschiedene Modelle erfordert.

Die in ähnlicher Weise auch von Greiner angesprochene „ontologische Differenz“ (2004: 16) in der Rezeption von Wortkunstwerken und Gebrauchstexten ist in der Übersetzungswissenschaft mehrfach bestätigt worden (s. Abschn. 3.2.1). Die kategorische Verschiedenheit der translatorischen Prozeduren beim Übersetzen von literarischen Texten einerseits und Gebrauchstexten andererseits wurde hingegen stellenweise in Zweifel gezogen, denn wie Holz-Mänttari (1984: 87) und auch Stolze (2003: 272) anmerken, hat die unterschiedliche Beschaffenheit der Textstrukturen für den eigentlichen Übersetzungsprozess womöglich wenig konkrete Konsequenzen. Schließlich eignet Texten, wie Nord bemerkt hat, die Bezeichnung als literarisch nicht *per se*, sondern sie sind es aufgrund des „literarischen Erwartungshorizontes“, das sich aufgrund von textexternen Signalen beim Rezipienten einstellt (vgl. 1997: 37). Bei der Übersetzung von literarischen wie fachlichen Texten bestehen auch nach G. Steiner nur „Gradunterschiede“ (1975/2004: 256). So kann man mit Greiner (2004: 16) übereinstimmen, wenn er zur literarischen Übersetzung schreibt:

Das heißt im übrigen auch nicht, daß die Beschreibungen von Übersetzungen literarischer Texte *in allem* anders ausfallen muß als die Untersuchung von Übersetzungen pragmatischer Texte. Im Gegenteil sind viele Einzelprobleme in den Übersetzungen dieser unterschiedlichen Textbereiche faktisch identisch. Aufgrund der unterschiedlichen Seinsweise *können* jedoch ganz andere Phänomene wichtig werden und unsere kritische Aufmerksamkeit wecken.

Analog gilt dies auch für polysemiotische Komplexe in ihrer instrumentellen Verwendung bzw. in ihrer ästhetischen Erscheinung und für die mit ihrem Transfer verbundenen Übersetzungsprozesse. Die synsemantische Kontradiktion (s. Abschn. 3.5.2), um nur ein Beispiel zu nennen, wird weniger im Kontext von Fach- als in künstlerischen Kommunikaten anzutreffen sein und hat ihre entsprechenden translatorischen Konsequenzen (s. Abschn. 5.3.2).

Gegenüber der in der Translatologie beobachtbaren Tendenz, die Vorstellung des zielkulturellen Funktionierens für jedes übersetzerische Handeln zu globalisieren, hat Stolze (2003: 142f., 215) aus übersetzungshermeneutischer Sicht Vorbehalte geäußert: Mit diesem Kriterium würde die Qualität einer jeden Übersetzung allein an ihrer bestmöglichen pragmatischen Einbettung in der Zielkultur festgemacht werden und weniger an strukturellen Gegebenheiten des ATs bzw. am im Originaltext angelegten Sinnpotenzial. Durch die einseitige Betonung der Textpragmatik tritt das Ästhetische am Original in den Hintergrund, denn es gilt hier – um mit Jäger (2010: 317) zu sprechen –, einen Text für eine zielsprachige Gemeinschaft „transparent“ zu machen, wo doch das ästhetische Original selbst nicht unbedingt solchermaßen charakterisierbar ist. Die Definition des bestmöglichen Funktionierens muss zwangsläufig zu einer Verallgemeinerung und einer

Stereotypisierung der Zielrezipientenschaft führen, welche die vom Kunstwerk explizit eingeforderte Interpretations- und Sinnvielfalt womöglich untergräbt. Streng funktionalistische Theorien sind dann nicht Teil einer „Richtung, die den zielsprachlichen Leser in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellt“ (so Kußmaul 2007/³2015: 13), sondern einer solchen, die den stereotypen, gewissermaßen ‚genormten‘ zielsprachigen Leser anvisiert – eine Richtung, die, wie sich in Anlehnung an Bachtin (1935/1979: 165, s. o.) zusammenfassen ließe, die mannigfachen zentrifugalen Kräfte des Kunstwerkes zugunsten der Besinnung auf einen durchschnittlichen Rezipiententyp reduziert (vgl. 3.6).

Solche Kritikpunkte bezüglich rein pragmatisch orientierter Übersetzungstheorien, allen voran der Skopostheorie, äußern in ähnlicher Weise wie viele Theoretiker des literarischen Übersetzens, allen voran Greiner (2004: 12ff.), Zybatow (2008: 10f. *et passim*), Kohlmayer (2008: *passim*) und Albrecht (1998/2006: 255–261). Letztgenannter definiert „erfolgreiches Handeln“ im sprachlichen und damit auch translatorischen Kontext als die Summe aller Bemühungen des Senders, die eigene Intention optimal den Umständen anzupassen, unter denen sie verwirklicht werden soll. Dazu gehört bei sprachlichen Handlungen die möglichst zutreffende Einschätzung der erwartbaren Reaktion des Adressaten der Botschaft. „Verstehen“ bedeutet für den Adressaten wiederum, die Intention der Äußerung des Senders richtig zu rekonstruieren. Texte werden innerhalb dieses konzeptionellen Rahmens prinzipiell als „Äußerungen“, d. h. als in einem einmaligen intentionalen Akt an jemanden gerichtete Botschaften, aufgefasst (vgl. Albrecht 1998/2006: 259). Erfolgreiches sprachliches Handeln impliziert demnach die oben beschriebene Bereitschaft der Interagierenden zum Dialog: Der Sender schneidet seine Äußerungen auf einen Rezipienten zu, der sich andererseits darum bemüht, diese Äußerung im intendierten Sinne zu verstehen (s. Abschn. 3.4.2). Dennoch bestehen Unterschiede zwischen der instrumentellen und ästhetischen Kommunikation bei der Definition des kommunikativen Erfolgs: Der Werkzeugcharakter instrumenteller Kommunikation führt dazu, dass der kommunikative Erfolg – oder die Perlokution, um mit Sprechakttheoretikern zu reden – an der sichtbaren und, wenn nötig, sanktionierbaren Reaktion des Rezipienten gemessen wird und nicht beim rezipientenseitigen Verstehen des Kommunikats aufhört. Ziel des künstlerischen Textes ist es dagegen, den Rezipienten zur immer wieder unter verändertem Blickwinkel stattfindenden ästhetischen Anschauung zu bewegen. Die dichtere Semantik des (Sprach-)Kunstwerkes lädt den Rezipienten zum fortlaufenden Dialog mit dem Kommunikat und zum persönlichen Wachstum am Kommunikat ein, und diese können (oder sollten zumindest) von keiner äußeren Instanz sanktioniert werden. Das Verstehen bzw. Immer-besser-Verstehen ist der zentrale Anspruch der künstlerischen Kommunikation. Das möglichst weitgehende Verstehen als einzig intendierte Rezipientenhandlung kann deswegen keine sozialen Sanktionen erfahren (vgl. Fricke 1981: 74ff., insbes. 84; Zybatow 2008: 21). Die Gedanken sind bekanntlich frei. Der Urheber

des literarischen Textes kann sich deswegen der Verantwortung für das Folgeverhalten der Rezipienten seines Werkes zumindest in theoretischer Hinsicht entziehen.

Ähnlich kritisch wie Stolze fügt daher Albrecht der oben zitierten Definition vom kommunikativen Erfolg unmittelbar hinzu, dass „[d]ie alten philologisch-hermeneutischen Kategorien ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘ [...], soweit dies überhaupt möglich ist, in Interaktionsmuster überführt“ (1998/2006: 259) werden. Ästhetische Kommunikation lässt sich aber meistens nicht so einfach als „Interaktionsmuster“ beschreiben. In ihr kommt es gerade auf die „sich selbst genügende Sinnstruktur“ (Greiner 2004: 15), d. h. auf die sich mit jeder Rezeption verändernde semantische Dimension und nicht auf das bestmögliche Funktionieren einer außersprachlichen Handlungskette an, die z. B. in funktionalistischen Übersetzungstheorien (s. Kußmaul 2007/³2015: 17) den Grundpfeiler translatorischer Adäquatheit darstellt. Für Greiner (2004: 11) ist deswegen „die Annahme irrig, Literatur sei, da sie gelesen wird, nichts anderes als ein kommunikativer Akt und daher grundsätzlich mit allen anderen Sprachäußerungen identisch“. Die Frage nach der Textidentität (ob nun die des Originals oder die des Translats gemeint ist), die in der Übersetzungshermeneutik eine gewichtige Rolle spielt, stellt sich in funktionalistischen Theorien kaum. Denn der Text als Instrument erlangt seine Wichtigkeit aufgrund seiner „Transitivität“ (vgl. Barthes 1963/1969: 110ff.), d. h. in Bezug auf die außersprachliche Handlungskette, innerhalb welcher er Verwendung findet. Er hat nach dessen Gebrauch keine Existenzberechtigung mehr, bis sich die Notwendigkeit seines erneuten Einsatzes ergibt. Der literarische Text hingegeben bleibt als Autorität im kollektiven und individuellen Gedächtnis erhalten. Die Sprache der Literatur hat damit intransitiven, durativen Charakter (vgl. ebd.: 113). Die ästhetische Anschauung erfordert vom Rezipienten ein provisorisches Sich-Abwenden vom lebenspraktischen und effizienten Handeln und entwickelt sich zu einer Kontemplation des Werkes und seiner semantischen Potenziale. In der ästhetischen Kommunikation bestehen neben diesem Zweck keine klar definierbaren senderintendierten pragmatisch-funktionellen Ziele, sondern sie ermöglichen in ihrer Sinnvielfalt auch „eine sehr differenzierte Skala der [sc. Rezipienten-] Reaktionen“ (Iser 1971: 12), die sich auch gegen die ursprüngliche Senderintention wenden, jedenfalls von dieser abweichen können (vgl. Kloepfer 1982: 97f.; Zybatow 2008: 24). Ästhetische Kommunikation verfolgt das Aufzeigen von Sinnpotenzialen, die eben auch durch die unvorhersehbaren individuellen Deutungen unterschiedlicher Rezipienten entstehen. Die Senderintention und eine vorhersagbare, einheitliche Rezipientenreaktion, die für den Erfolg oder das Funktionieren eines Kommunikats aus handlungstheoretischer Sicht so wichtig sind, liefern daher allenfalls eine nur partielle Erklärung für die Funktionsweise literarischer Kommunikation und folglich für deren Wiederholung oder Weiterführung in einer anderen Sprachgemeinschaft:

4 Polysemiotizität und Translation

Angesichts solcher fundamentaler Differenz zwischen ästhetischen und propositionalen Texten, besonders aber angesichts der spezifischen Seinsweise, Erfahrbarkeit und Wirkweise eines solchermaßen intendierten Entwurfs sind Fragen nach Übersetzerauftrag, Zielgruppe und Funktion des übersetzten Textes nicht richtig oder falsch, sondern *unwesentlich* im eigentlichen Sinn des Wortes, was nicht ausschließt, daß die Ergebnisse zu denen wir auf völlig anderem Wege kommen müssen, vergleichbar sein können. (Greiner 2004: 22)

Erklärtes Ziel von Textproduzent und -rezipient ist aus der hermeneutischen Perspektive das Sich-Einlassen des letztgenannten auf den Text und damit sein Eintritt in den hermeneutischen Zirkel bzw. den Zirkel des Textverstehens, der *per definitionem* einen unabschließbaren Prozess nachzeichnet (vgl. Stolze 2003: 45, 57, 222). Einen Text verstanden zu haben bedeutet immer, *etwas* am Text verstanden zu haben, und zwar in Abhängigkeit von den sich ständig ändernden Wissensbeständen des Verstehenden (vgl. Hönig 1995: 66). Das Verstanden-Haben ist ein willkürlich gesetzter Rezeptionsstopp – ein Punkt, der mehr oder weniger weit in den hermeneutischen Zirkel hineinragt. Bei der instrumentellen Kommunikation wird der Rezeptionsstopp i. d. R. gesetzt, sobald sich der Textrezipient im Klaren darüber ist, wie er sein Folgeverhalten strukturieren muss. In Übereinstimmung mit der linguistischen Pragmatik kann man dann postulieren: Das Funktionieren des instrumentellen Kommunikats ist bezogen auf die dem Kommunikationsvorgang folgende Handlungskette und manifestiert sich in der Übereinstimmung des vom Textproduzenten Intendierten und dem vom Textrezipienten Verstandenen sowie dessen Folgeverhalten. Unabhängig vom perlokutiven Erfolg eines verbalen Kommunikats kann die Textfunktion mit der Folgehandlung des Rezipienten als abgeschlossen gelten. Aus diesem Grund ist ein Text der instrumentellen Kommunikation gewissermaßen ein ephemeres Gebilde. Deswegen fasst Schleiermacher (1813/1963: 39ff.) in seiner Klassifikation von Sprachtransferprozessen nicht nur die aus materieller Sicht schon ephemere mündliche Sprachmittlung, sondern auch das Übersetzen von schriftlichen, aber instrumentell zu verwendenden Texten als „Dolmetschen“ auf. Das Übersetzen ist gemäß seiner Auffassung dem Transfer durativer Autoritätstexte aus Wissenschaft²⁰⁶ und Kunst vorbehalten (ebd.).

Es kommt bei der literarischen und generell der künstlerischen Kommunikation nicht auf den mittels effizienten Handelns erreichbaren Kommunikationszweck an, sondern auf den unendlich fortführbaren Kommunikationsvorgang an sich, der an seine keineswegs einfach austauschbaren Kommunikationsmittel gebunden ist. *Was* und *Wie* sind hier untrennbar miteinander verquickt. Von inhalts- und formbetontem Übersetzen zu reden ist daher insofern irreführend, als eine Übersetzungsstrategie, die eine besondere Berücksichtigung der Form vorsieht,

206 Schleiermacher (1813/1963: 39ff.) fasst Wissenschaftstexte ähnlich wie die literarischen als durative Autoritätstexte auf, während in der vorliegenden Arbeit Fachtexte eher der instrumentellen Kommunikation zugeordnet werden.

ja i. d. R. nur dann gewählt wird, wenn diese Form selbst Ausdruck eines Inhalts ist. In Sprachkunstwerken gilt: „[D]as Signifikanten-Material gehört zur Botschaft dazu“ (Kohlmayer 2008: 51; ähnlich Greiner 2004: 19). Wenn sich z. B. ein Übersetzer bei seiner Übertragung eines Versepos zur Erhaltung eines Versmaßes entscheidet, dann nur, weil dieses Versmaß (als Signifikant) im Original auf einen Inhalt (ein Signifikat) schließen lässt, den der Übersetzer in seinem Text zu bewahren gedenkt. In diesem Sinn spricht Zybatow (2008: 22) in Anlehnung an Jakobson (1960/1979) von der doppelten Strukturierung des Materials im Sprachkunstwerk, die ein prototypischer Gebrauchstext nicht oder nur in sehr rudimentärer Form aufweist. Andererseits muss beim inhaltsbetonten Übersetzen mitberücksichtigt werden, dass der Übersetzer den Inhalt durch einen zielsprachlichen Ausdruck wiedergibt, dessen Form auch wieder bestimmte, womöglich unerwünschte Inhalte zu übermitteln in der Lage ist.

Die Ablehnung rein pragmatisch motivierter Erklärungsmuster für das literarische Übersetzen, und damit die Ablehnung ihrer Gültigkeit für die Übersetzungspraxis in ihrer Gesamtheit,²⁰⁷ bedeutet allerdings nicht, dass Erwägungen zum zielkulturellen Funktionieren literarischer Werke von Literaturübersetzern und -theoretikern ausgeklammert werden dürften. Sie sind nur anderer Natur, stützen sich nicht ausschließlich auf die pragmatischen Größen der Senderintention und der naheliegenden Rezipientenreaktion und münden auch nicht ins Postulat eines funktionsadäquaten, durch beliebig andere funktionsadäquate Übersetzungen einfach austauschbaren Translats. Eine Theorie des literarischen Übersetzens beinhaltet stets auch eine Geschichtsschreibung des Literaturtransfers, die von dem Nutzen, dem Wert und der Aussagekraft vieler und unterschiedlich situierter Übersetzungen eines einzigen Originals weiß. Nicht bezüglich instrumentell verwendeter Kommunikate, sondern mit explizitem Bezug auf Autoritätstexte wie literarische Werke ist dementsprechend auch die Theorie unterschiedlicher, sich ergänzender Übersetzungsmethoden entstanden, zu der Schleiermacher (1813/1963) mit seinem ‚Methodenaufsatz‘ die in der Translatologie prominenteste Schrift beigetragen hat.

In seinem berühmt gewordenen, vor der königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin gehaltenen Vortrag stellt Schleiermacher zwei unterschiedliche Übersetzungsmethoden vor: das *verfremdende* und das *einbürgernde* Übersetzen.²⁰⁸ Auch in der modernen Translatologie genießt diese Unterscheidung

207 Vgl. Zybatow (2008: 13f. *et passim*). Vgl. insbesondere: „[D]er funktionalistische Reduktionismus mitsamt seinem Anspruch auf Ausschließlichkeit muss vom Tisch, wo er dann auf dem Teppich bleibt“ (ebd.: 39). Und auch Kohlmayer (2008: 51) bemerkt kritisch zu funktionalistischen Übersetzungstheorien: „In der Literatur und folglich auch beim Literaturübersetzen verlässt man die Schmalspur der funktional fixierten Sprachverwendungen (Alltagssprache, Wissenschaftssprache, Fachsprache usw.)“.

208 Die genaue Herkunft dieser in der Translatologie weit verbreiteten Termini scheint nicht bekannt zu sein (vgl. Albrecht 1998/2006: 75).

nicht zuletzt deswegen einen prominenten Status, weil Nord mit ihrer Gegenüberstellung von *instrumentellem* und *dokumentarischem Übersetzen* (Nord 1993: 24ff.), Venuti (1995: 20) mit seiner Dichotomie *foreignization* vs. *domestication* und House (1997: 66–78) mit dem Gegensatzpaar *overt* vs. *covert translation* fast zwei Jahrhunderte später noch einmal auf sie zurückkommen. Die Kernaussage von Schleiermachers Rede soll deswegen und aufgrund ihrer im Folgenden besprochenen Nachwirkung auf bestimmte Theoretiker der Librettoübersetzung an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden:

Meines Erachtens giebt es deren [sc. der Wege des Übersetzens] nur zwei: Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. (Schleiermacher 1813/1963: 47)

Schleiermacher bezieht seine Rede von den zwei (in seinen Augen keineswegs gleichberechtigten) Übersetzungsmethoden auf die zielkulturelle Übertragung von Autoritätstexten aus Wissenschaft und Kunst. Das Übersetzen sowohl gesprochener als auch instrumenteller Texte – wissenschaftliche Texte fallen nach ihm nicht unter diese Kategorie – nennt er Dolmetschen. In der vorliegenden Studie sollen, wie im Übrigen auch in der modernen Translationswissenschaft, die Grenzen anders gezogen werden: Das Dolmetschen bezieht sich demnach allein auf die Übertragung mündlicher Texte, während einbürgernde und verfremdende Übersetzungsmethoden auf schriftliche Texte angewendet werden. Es kann dabei nicht in pauschaler Weise formuliert werden, dass instrumentelle Texte einer einbürgernden und ästhetische Texte einer verfremdenden Übersetzungsmethode bedürfen. Ein solches Postulat wäre nicht haltbar, wenn man z. B. an die *belles infidèles* denkt, im Wesentlichen einbürgernde Übersetzungen literarischer Werke. Doch von den beiden Methoden entspricht die zweitgenannte, d. h. das sog. einbürgernde Übersetzen, am ehesten dem Postulat des in einer Zielkultur bestmöglichen Funktionierens. Denn die Einbürgerung richtet sich i. d. R. nach dem in der Zielkultur Üblichen. Nicht zufällig nennt Nord die einbürgernde Übersetzungsmethode „instrumentelles Übersetzen“ (vgl. 1993: 24f.).

Die ästhetische Kommunikation ist an sich eine Instanz, die schon in der Ausgangskultur nicht hin-, sondern wegführt von der Normkonformität bzw. dem Funktionieren-Müssen von Texten und Kommunikaten, rezipierenden Individuen und einer gesamten Gesellschaft. Eine verfremdende Übersetzungsmethode potenziert diesen Verfremdungseffekt, der nach dem Zeugnis der im weiteren Verlauf des Kapitels zitierten Theoretiker in der Einbürgerung verloren zu gehen bzw. zu verflachen droht. Coseriu (1980/⁴2007: 148) hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Abweichungspoetiken nicht unbedingt den Charakter dessen treffen, was Kunst ist. Schließlich gehe es dem ästhetisch Gestaltenden darum, die gesamten Möglichkeiten des jeweiligen semiotischen Systems (bzw. kombinierter semiotischer Systeme) auszuschöpfen. Beide Aussagen lassen sich m. E. kombinieren, folgt doch das Ausschöpfen der in einem System angelegten

Möglichkeiten in semiotischer Hinsicht bereits einer Tendenz, die wegführt von kommunikativen Normen der instrumentell gebrauchten Zeichen (vgl. Kap. 3.6). Fasst man dieses Charakteristikum der Kunst als universal auf, so müsste eine entsprechende einbürgernde Übersetzungs- oder Transfermethode nicht auf das zielkulturell Typische, sondern vielmehr auf das zielkulturell ‚typischerweise Verfremdende‘ hin orientiert sein – wenn es so etwas denn überhaupt gibt. Der Übersetzer muss dann die zielkulturellen Normen kennen und, darauf aufbauend, ein zielkulturell funktionierendes Kunstwerk schaffen, das von ebendiesen Normen abweicht – eine Verfremdung als Teil einer zielkulturellen Einbürgerungsstrategie. Konkreter fassen lässt sich dieser Gedanke am Schaffen C. W. Glucks, der mit seiner Kunst in beiden seiner Wirkstätten (Wien und Paris) eine Revolutionierung musiktheatraler Konventionen in Gang setzen wollte, in seinem Wiener *Orfeo* aber andere Maßnahmen dazu ergreifen musste als in seinem Pariser *Orphée* (vgl. Kap. 5.2).

Sowohl in der Kunst als auch im Übersetzen bedient man sich der Verfremdung zum Aufbau eines kognitiven Widerstands, dessen bewusster Abbau durch den Rezipienten Auswirkungen auf sein persönliches Lernen, über diesen Weg aber auch auf das gesellschaftliche Wachstum hat. Nicht umsonst ist im Laufe der Übersetzungsgeschichte die verfremdende Methode immer wieder als Mittel zur Bereicherung der eigenen Sprache und Kultur gewertet worden (vgl. G. Steiner 1975/2004: 313).²⁰⁹ Der Erfolg literarischen Kulturtransfers erschöpft sich nach Meinung der im Folgenden erwähnten Theoretiker deshalb nicht alleine im rezipientenseitigen Verständnis eines möglichst gut in einer Zielkultur eingebetteten Translats (als Ergebnis einer einbürgernden Übersetzungsmethode). Die Ambitionen des anspruchsvollen Rezipienten gehen, wie in einschlägigen Stellungnahmen zu den unterschiedlichen Übersetzungsmethoden seit dem 18. Jahrhundert immer wieder geäußert wurde, oft darüber hinaus. Ein solcher Rezipient fordert einen zielsprachlichen Text, der möglichst authentische Informationen zum Original in seinem ursprünglichen Kontext liefert – auch wenn dieser verfremdend und befremdlich wirkt. Nicht immer verlangt der Rezipient also einen möglichst leicht verständlichen Text, sondern ein Translat, das gerade um des Widerstands willen, den dieser ihm als verstehendes Subjekt leistet, der Rezeption wert ist. Für diesen anspruchsvollen Rezipiententypus ‚funktioniert‘ das Translat dann, wenn es sich von der gesellschaftlichen Konvention möglichst effizienter Kommunikation abwendet bzw. wenn es nicht der zentripetalen Kraft zum zielkulturell Üblichen, sondern der zentrifugalen Kraft zum immer Neuen und Herausfordernden folgt.

Die bisher angestellten Beobachtungen zum kommunikativen Erfolg von instrumentellen bzw. künstlerischen Texten gelten ebenso für die entsprechenden

209 Vgl. das Konzept des „arricchimento“ bei Melchiorre Cesarotti (vgl. Daniele 2009: 57), der aber auch der einbürgernden Übersetzungsmethode z. T. die Fähigkeit zur Bereicherung der Zielsprache und -kultur zuspricht (vgl. Cesarotti 1786/1814: 243).

(prototypischen) Ausprägungen der polysemiotischen Kommunikation. Auch bei polysemiotischen Komplexen stellt sich die Frage, wann eine einbürgernde oder eine verfremdende Übersetzungs- bzw. Transfermethode indiziert ist und wie die Entscheidung mit der instrumentellen bzw. ästhetischen Natur des jeweiligen Kommunikats in Verbindung steht. Aus diesem Grund ist es nach Marschall die Aufgabe einer konsistenten Theorie der Librettoübersetzung, zuerst die pragmatischen Bedingungen eines jeden Operntransfers zu beschreiben, weil sie die ersten Entscheidungen des Transferinitiators bzw. des Übersetzers bedingen, die dem Zieltext seine Form verleihen:

L'ensemble de l'analyse se placera dans un cadre de CONDITIONNEMENT PRAGMATIQUE où se posera la question de savoir POURQUOI et POUR QUI on traduit et comment se justifie d'une part le BESOIN DE TRADUCTION, d'autre part le STYLE donné au texte-cible. (Marschall 2004: 13; Hervorh. im Original)

Ähnlich formuliert auch Kaindl (2004c: 44):

La traduction n'est pas réductible à des propriétés immanentes d'un texte [...], elle est toujours le résultat d'un processus qui lui donne naissance. [...] Pourtant, la traduction ne se fait jamais dans un vide esthétique, social, politique ou idéologique, elle réagit à et interagit toujours avec les contextes qui circonscrivent les contours de toute traduction. Donc, si la traduction n'est pas imperméable aux influences extra-textuelles, toute recherche dans ce domaine doit prendre comme point de départ la situation historique et pragmatique de l'art lyrique et non pas des difficultés ponctuelles qu'offre le texte.

Motivation und Form der Librettoübersetzung sind in erster Linie vom pragmatischen Kontext abhängig, der Sender, Übersetzer und die anvisierte Rezipientenschaft miteinander in Beziehung setzt. Diesen „externen“ Rahmen gilt es in deskriptiven Studien stets im Blick zu haben, da er die „interne“ Ausgangstext-Zieltext-Relation stets in empfindlicher Weise mitprägt (Schmusch 2009b: 28). Dies ist übrigens auch der Grund, wieso hier und analog in Kapitel 3.5 mit der Beschreibung (der Translationsrelevanz) der sympraktischen Relationen und nicht bei den symphysischen Bezügen begonnen wird (die basaler anmuten). Es sind aus einer semiotisch-translatologischen Sicht eben die aus pragmatischen Überlegungen resultierenden Übersetzungsmethoden, welche die konkreteren Übersetzungsverfahren – die semantischen, syntaktischen und symphysischen Forderungen Rechnung tragen – bedingen.

Der pragmatische Rahmen des Kulturtransfers bestimmt auch den Entschluss des Übersetzers (oder seines Auftraggebers), ob eine einbürgernde oder aber eine verfremdende Übersetzungsmethode präferiert wird. So stellt auch Marschall im Kontext der Librettoübersetzung die altbekannte translatorische Gretchenfrage: „Transposer, est-ce conserver ou métamorphoser?“ (2004: 13) Die Geschichte des Operntransfers zeigt, dass beide Methoden Anwendung fanden. Einer deskriptiven Übersetzungskritik bleibt dabei überlassen, inwiefern sich die Ergebnisse solch unterschiedlicher Transfermethoden für eine intendierte

Rezeptionssituation als adäquat herausstellen. Die in der Translationstheorie traditionsreiche Dichotomie *Einbürgerung* vs. *Verfremdung*, kann dabei zum einen lediglich auf die Übersetzung der Sprachanteile und zum anderen auf den Transfer des gesamten polysemiotischen Kommunikats bezogen werden. Bevor nun nacheinander auf die Verfremdungs- und Einbürgerungsstrategien bei der Librettoübersetzung einerseits und beim Operntransfer andererseits eingegangen wird, sind noch einige allgemeinere Anmerkungen zu diesem dichotomen Paar anzuführen: Im Anschluss an die Kulturtransferforschung, die von Espagne und Werner Ende der 1980er Jahre initiiert wurde, unterscheiden Schneider et al. (2006: 29ff.) für den Bereich des Transfers musikgebundener Texte drei „Stadien der kulturellen Selbstkonstitution nationaler Identität“ (ebd.: 29): die *Translation* als „bloße Übersetzung“, die *Adaptation* als „Übertragung mit für die Empfängerkultur spezifischen Veränderungen“ und die *Transmutation* als „Neuschöpfung der Empfängerkultur auf der Basis eines fremden Ausgangstextes“ (die Definitionen stammen von Schmusch 2009b: 34). Dabei charakterisieren die Autoren den Übergang von der Translation zur Transmutation als immer evidenter werdende Tendenz zur Einbürgerung heterokulturellen Materials. Mit Bezug auf die unterschiedlichen syntaktischen und semantischen Größen (oder „Klammern“) des Originals und der zielkulturellen Version präzisiert Schmusch:

Indem die Translation gezielt die formale und semantische Klammer als eigenständige Gestaltungsebene wahrnimmt, nähert sie sich meist der Adaptation an. Je mehr der fremde/neue kulturgeschichtliche Kontext sich geltend macht, desto stärker wird die Adaptation ausgearbeitet, bis hin zur eigenschöpferischen Transmutation des Originals nach Maßgabe der Empfängerkultur. (Schmusch 2009a: 184)

Die drei von Schmusch genannten „ineinandergreifende[n] Formen der Veränderung des musikalischen Kunstwerkes“ (2009a: 184) entsprechen also dem Kontinuum zwischen den oben nachgezeichneten Endpunkten Verfremdung und Einbürgerung. In der Translationswissenschaft werden Verfremdung und Einbürgerung für gewöhnlich in gleichem Maße unter den Begriff der Translation subsumiert. Im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit als nützlich empfundene Verbindung von Translations- und Kulturtransferforschung erscheint allerdings der Hinweis angebracht, dass es verschiedene Grade der Einbürgerung gibt, die durchaus weit wegführen können von der allgemeinen (vielleicht laienhaften) Vorstellung dessen, was das ‚Übersetzen‘ ausmacht. Die Einbürgerung ist – um eine in der Translatologie geläufige Unterscheidung noch einmal anzusprechen – der Ort, an dem aus der ‚Übersetzung‘ allmählich eine ‚Bearbeitung‘ werden kann (vgl. Schreiber 1993).

Die Verfremdung hat sowohl auf der Ebene des Übersetzungs- als auch auf der des Transferprozesses immer etwas mit der (möglichst weitgehenden) Beibehaltung von ursprünglich im Original Gegebenem zu tun, auch wenn das Erhalten von der zielkulturellen Rezipientenschaft nicht ohne größeren Aufwand in das eigene Weltbild integriert werden kann. Das Original und sein Potenzial zur

Bereicherung ist die maßgebende Größe für den Transfer, nicht unbedingt ein prototypischer zielkultureller Rezipient. Anders verhält sich dies bei der Einbürgerung, die durchaus auch als Tendenz gewertet werden kann, sich das Fremde und damit aber womöglich auch das Bereichernde „vom Leibe“ (Schmusch 2009a: 192) zu halten. Die Transmutation im Sinne Schmuschs macht den erfolgten Kulturtransfer nicht transparent; man könnte mit House sagen, dieser würde durch die entsprechenden Transferstrategien sogar verschleiert oder ‚verdeckt‘ werden („covert“, House 1997: 69). Die Zielkultur importiert dann nicht ein Werk, um sich an ihm zu bereichern, sondern benutzt es, „um wiederum *sich* abzubilden“ (Schmusch 2009a: 184) und die eigene Identität noch einmal zu bestätigen. Beide Tendenzen sind legitim und in der Geschichte des Operntransfers nachzuweisen.

Im Folgenden soll zunächst einmal gefragt werden, ob nur eine, und, wenn ja, welche der genannten Methoden dem *Übersetzen* der verbalen Anteile eines polysemiotischen Kommunikats, in diesem Fall der Librettoübersetzung, eignet. Die Frage nach der Adäquatheit verfremdender bzw. einbürgernder Übersetzungen ist eine, die im 18. Jahrhundert Theoretiker und Praktiker überall in Europa beschäftigt (vgl. Brettoni 2004). Sie kann insofern als europäisches Phänomen erachtet werden, als diese Akteure unterschiedlicher Nationalität die translatorischen Leistungen und translationstheoretischen Bemerkungen, die zur Beantwortung der Methodenfrage führen sollen, gegenseitig zur Kenntnis nehmen und bewerten.²¹⁰ Zu nennen sind stellvertretend für Italien, Deutschland und Frankreich die theoretischen Ausführungen von Melchiorre Cesarotti (1786/1814), Friedrich Schleiermacher (1813/1963) und Germaine de Staël-Holstein (1816/1871). Die Vorstellung von den zwei Übersetzungsmethoden hat auch im Rahmen der Librettoübersetzung und der dazugehörigen Theoriegeschichte ihre Auswirkungen. In der je individuellen Auseinandersetzung von Édouard Dujardin (1885, 1886) und Judith Gautier (1914) mit der Frage nach der Übersetzung der Libretti des von ihnen verehrten Richard Wagner treten sie auffällig zutage (vgl. Agnetta 2016). Die folgenden Abschnitte widmen sich dieser ideengeschichtlichen Achse, welche von der allgemeinen Translationstheorie zur translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung führt. Zwar könnte in diesem Kontext selbstverständlich von dem bekannten Schleiermacherschen Methodenaufsatz ausgegangen werden (vgl. dazu z. B. Agnetta 2018d). Da aber zum einen Schleiermachers Text bereits in vielen übersetzungswissenschaftlichen Studien (vgl. Cercel/Şerban 2015) gewürdigt wurde, Cesarottis ältere Abhandlung hingegen noch nicht

210 Der unten besprochene Autor Cesarotti z. B. wusste um die unterschiedlich gearteten Übersetzungen der Homerschen *Ilias* von Alexander Pope und Anne Dacier (vgl. Cesarotti 1786/1814: 220, 233) und um die übersetzungstheoretische Positionierung von Jacques Delille (vgl. ebd.: 222ff.) sowie Guillaume Dubois de Rochefort (vgl. ebd.: 225ff.), deren Stellungnahmen er in seiner Schrift nicht nur erwähnt und zitiert, sondern aus denen er auch lange Auszüge für seine italienische Leserschaft übersetzt.

einmal in einer deutschen Übersetzung vorliegt und da sich zum anderen die nachfolgend darzustellenden Methoden des Librettoübersetzens nach Dujardin in vielerlei Hinsicht mit Cesarottis Gedanken in Übereinstimmung bringen lassen, wird im Folgenden die Schrift des italienischen Gelehrten und Übersetzers als theoretische Ausgangsbasis herangezogen. Auf Schleiermachers Aufsatz wird dennoch punktuell zurückzukommen sein. Im Folgenden dienen auch längere Zitate in eigener Übersetzung dem Ziel, dem bisher nahezu unbemerkten Beitrag Cesarottis zur translatorischen Theoriebildung zu Bekanntheit zu verhelfen.

Mit einer bemerkenswerten Abhandlung über seinen ebenso bemerkenswerten Entschluss zur mehrfachen Übersetzung der Homerschen *Ilias* (1786/1814) liefert der Italiener Melchiorre Cesarotti noch vor Schleiermacher ausführliche theoretische Notizen zu Einsatz und Ergebnis unterschiedlicher, sich funktional ergänzender Übersetzungsmethoden. Mit ihnen versucht Cesarotti unmittelbar zwischen den sich verhärtenden Fronten zu vermitteln, die von den Befürwortern des verfremdenden Übersetzens einerseits und des einbürgernden Übersetzens andererseits eingenommen werden („la disputa si perpetua senza conchiuder mai nulla“; ebd.: 220f.). Beiden Methoden spricht er in gleichem Maße Legitimität zu, und beide sind in seinen Augen notwendig. Die auf diese Weise entstandenen Übersetzungen ergänzen sich in pragmatischer Hinsicht, denn sie kompensieren die Schwächen des nach der jeweils anderen Übersetzungsmethode entstandenen Translats (vgl. ebd. 221). Mit der einbürgernden Übersetzung gelangen Autor und Übersetzer zu Ruhm (vgl. ebd.: 220), mit einem verfremdenden Translat liefert der Übersetzer hingegen einen Text für den philologischen Gebrauch (vgl. ebd.: 220). Einbürgerung und Verfremdung sind so für Cesarotti (und später auch für Schleiermacher 1813/1963: 47) zwei Übersetzungsstrategien mit komplett unterschiedlichen, ja inkompatiblen pragmatischen Zielsetzungen (vgl. ebd. 219). Er fordert daher den Übersetzer auf, sich in einer kohärenten Übersetzung klar zu einer der beiden Methoden zu bekennen. Kompromisse und Zwischenlösungen gibt es nicht:

Wer einen Mittelweg einschlägt und Eleganz und Treue zu versöhnen sucht, der befriedigt weder die Bedürfnisse der Fürsprecher der einen noch diejenigen der Befürworter der anderen Methode. Seine Mühen werden weder erhabenen Ruhm noch regen Gebrauch erfahren. So scheinen jene besser aufgestellt zu sein, die klar Stellung beziehen und sich dafür entscheiden, entweder Dichter und Nacheiferer des Originals oder Kopisten und Grammatiker zu sein. So können beide Parteien in Ruhe ihrer Tätigkeit nachgehen, da die eine auf Ambitionen, die andere auf Gewissenhaftigkeit verzichtet; und beide werden auf diese Weise ihr Ziel erreichen [...]. (Cesarotti 1786/1814: 220, Übersetzung: M. A.)

Die einbürgernde Übersetzungsmethode und ihr Produkt, die „traduzione poetica“ (ebd.: 229), ist für jene Empfänger konzipiert, welche ein Translat um des Genusses an der ästhetischen Formung willen konsumieren und der Beseeltheit des Kunstwerks (vgl. ebd.: 220) nachspüren wollen. Um dem Rezipienten dieses Vergnügen bereiten zu können, muss die Übersetzung eine freie sein (vgl. ebd.:

219). Dies bedeutet allerdings, dass ihr die penible Genauigkeit (vgl. ebd.: 220) abhanden kommt, die für die verfremdende Methode so charakteristisch und wertvoll ist. Wer Homer und sein Werk eingehend kennenlernen will (vgl. ebd.: 219), rekurriert deswegen lieber auf eine möglichst wörtliche und damit verfremdende Übersetzung („traduzione letterale“; ebd. 227), die allerdings mehr oder weniger an Anmut und Eleganz einbüßt (vgl. ebd.: 220, 234). Ihre Stärke ist allerdings eine bis ins Detail gehende Treue zum originalen Wortlaut (vgl. ebd.: 219, 234), die den Belesenen zum eigenen Urteil (vgl. ebd. 220) gegenüber dem Original befähigt.

Eine einbügernde Übersetzungsmethode, so führt Cesarotti weiter aus, ist nicht gleichzusetzen mit übersetzerischer Willkür und bedarf ihrerseits genauer Vorüberlegungen (vgl. ebd.: 221). Ziel dieser Methode ist es zum einen, jene wahrhaften, unstrittigen und erhabenen Schönheiten, soweit es geht, zu erhalten (vgl. ebd.: 222). Zum anderen handelt es sich darum, jene Mängel auszumerzen, die der zielkulturellen Rezipientenschaft nicht angemessen erscheinen. Zur *Ilias* und ihrer Einbürgerung schreibt er wiederum:

Dieser Dichtung sind im Übrigen einige Wesenszüge eigen, die heutzutage gemeinhin als Mängel angesehen werden, die nicht umsonst den Anschein erwecken, die Griechen seien ganz und gar nicht empfindlich gewesen. Welche auch immer die Gründe einer solchen Verschiedenheit sein mögen, ob wir oder sie diese verschulden, ob sie auf Voreingenommenheit oder auf die Zeiten [...] zurückzuführen ist – eines steht jedenfalls fest: Wenn ich möchte, dass Homer bei den Italienern auf die gleichen offenen Ohren stößt wie bei den Griechen, so muss ich ihnen nicht nur in möglichst angemessener Weise die Gesamtheit der wahrhaften Schönheiten der Homerischen Dichtung darbringen, sondern muss ihnen darüber hinaus auch den Eindruck jener allzu fremden und unliebsamen Eigentümlichkeiten ersparen, die bei den Alten womöglich unschuldig, bei uns allerdings langweilig und abstoßend wirken. Dies erfordert Geschick, Feingespür und Maß. (Ebd.: 220, Übersetzung: M. A.)

Gewissermaßen als Autorität des einbügernden Übersetzens führt Cesarotti den französischen Schriftsteller und Übersetzer Jacques Delille an und zitiert aus dem *discours préliminaire*, den jener seiner Übersetzung von Vergils *Georgica* vorangestellt hat: „Mais le devoir le plus essentiel du traducteur, celui qui les renferme tous ; c’est de chercher à produire dans chaque morceau le même effet que son auteur“ (Delille 1770/1788: 74). In der jüngeren Übersetzungswissenschaft würde entsprechend von der „*wirkungsbetonten Übersetzung*“ bzw. von der „*Wirkung [...] als ranghöchste[r] Invariante der Übersetzung*“ (Schreiber 1993: 244) die Rede sein.

Das Konzept der Wirkung bzw. der Funktion ist, wie bereits oben angedeutet wurde, in der Übersetzungswissenschaft eine umstrittene Größe. Die Forderung nach Wirkungsäquivalenz beruht nämlich auf der für instrumentell verwendete Texte sicher gültigen Prämisse der einheitlichen Wirkung. Darauf stützt sich auch die Vorstellung, dass der Übersetzer in der Lage ist, diese *eine* Wirkung des Originals mit zielsprachlichen Mitteln auch in der Zielkultur zu erzeugen. Der

Text, ob Original oder Übersetzung, wird in dieser Hinsicht zum Instrument der Übermittlung eines vom Übersetzer (nicht vom Originalautor!) determinierten poetischen Effekts. So ist es nicht verwunderlich, wenn sich auch im künstlerischen Bereich, auf den Delille in seiner Werkeinführung ja abhebt, die aus der Ökonomie stammende Geld- und Tauschmetapher findet. Delille ergänzt sein Postulat der Wirkungsäquivalenz nämlich um folgende Überlegung: „Quiconque se charge de traduire contracte une dette ; il faut, pour l’acquitter, qu’il paie, non avec la même monnaie, mais la même somme“ (1770/1788: 74). Geld ist das Medium *par excellence* und ist als solches auch Sinnbild des instrumentell verwendeten Gegenstands. Die Währung (das sprachlich gebundene Mittel) ist austauschbar, solange der Geldbetrag (die zu erzielende Wirkung) gleichbleibt. In diesem Punkt manifestiert die einbürgernde und auf eine feststehende Wirkung abzielende Übersetzungsmethode ihre Nähe zur instrumentellen Zeichenverwendung und zu Übersetzungsmaximen, wie sie etwa die Skopostheorie formuliert. Translatorische Qualitätskriterien setzen hier an der intendierten Wirkung des Ausgangstextes und ihrer Wiederaufnahme im Zieltext an, als würde es sich um die tatsächliche Kaufkraft von Münzen handeln. Von der ursprünglichen Textidentität (bzw. von der Beschaffenheit des Geldstücks) wird weitgehend abgesehen, solange der neue Text in der Zielkultur den intendierten pragmatischen Zweck erfüllt. Doch Texte und ähnlich auch Geldstücke können ebenso ihrer Identität bzw. Beschaffenheit wegen rezipiert, untersucht, ja bewundert werden. Wer einen Münzliebhaber und -sammler kennt, weiß, dass es diesem nicht auf die tatsächliche Kaufkraft – wenn sie denn noch gegeben ist – der von ihm gesammelten Objekte ankommt, sondern auf die Vollständigkeit eines Währungssatzes, auf seltene Sonderprägungen und Sonderdrucke, auf Details der materiellen Beschaffenheit, auf die Tatsache, im Besitz einer bekannten Persönlichkeit gewesen zu sein etc. Dasselbe gilt für Texte: Für denjenigen, der Texte ihrer Identität wegen rezipiert, sind Original und Translat nicht einfach austauschbar, auch wenn sie, oberflächlich betrachtet, den gleichen Zweck erfüllen; deswegen kann ein Original nicht einfach ‚enthront‘ werden (so Vermeer 1986: 42). Für einen solchen Rezipienten haben Original und Translat jeweils ihre eigene Identität, der nachzuspüren er sich verpflichtet sieht. Dabei kann es vorkommen, dass Sinn dimensionen des einen Textes nur mithilfe des anderen evident werden (vgl. Cercel et al. 2017: 13).

Die einbürgernde Übersetzung hat zwar ihre Stärken, kann aber gemäß den Ansprüchen gewisser Rezipienten auch Gefahren bergen. Aus dem Blickwinkel hermeneutischer Forschungstradition kann die Wirkung eines literarischen Werkes nicht objektiv festgelegt, sondern allenfalls anhand der Wirkungsgeschichte des Werkes deskriptiv nachvollzogen werden. Eine Übersetzung, die einen stereotypen Leser ansprechen will und eine bestimmte Wirkung anstrebt, kann auch andere Wirkungsweisen, die im Original angelegt sind, u. U. unterschlagen bzw. nivellieren. Dies ist die Gefahr, die auch Cesarotti dem einbürgernden Übersetzen

bescheinigt. In einer auf das zielkulturelle Kollektiv zugeschnittenen Übersetzung drohen vereinheitlichende Tendenzen oder – um es mit Bachtin (s. Kap. 3.6) zu sagen – ‚zentripetale‘ Kräfte die Sinnvielfalt des Originals zugunsten bestimmter und aktuell nachgefragter Leseweisen zu reduzieren. Cesarotti (1786/1814: 220) merkt hierzu ausführlich an:

[E]inen Autor zu kennen [bzw. kennenzulernen] erschöpft sich nicht darin, ihn aus dem bestmöglichen Blickwinkel zu sehen, sondern darin, ihn in all seinen Facetten, von seiner schwächeren wie auch von seiner stärkeren Seite, in seiner Andersheit wie auch Eigenartigkeit, mit seinen natur- oder zeitbedingten Schwächen, kurzum unter Berücksichtigung aller individuellen Gegebenheiten zu betrachten, die seine Identität ausmachen. (Übersetzung und Ergänzung: M. A.)

Einbürgerungen neigen nach Cesarotti aus unterschiedlichen Gründen dazu, die (vermeintlichen) Mängel eines Originals zu verschleiern (vgl. ebd.: 230), und verleiten ihre Urheber dazu, verschönernde Eingriffe vorzunehmen (vgl. Cesarotti 1786/1814: 229). Dies bestätigt auch Albrecht (1998/2006: 9): „In der Zeit der *belles infidèles* lassen die Übersetzer alles weg, was in Verdacht steht, dem Geschmack und den Erwartungen des Publikums zuwiderzulaufen.“ Umfangreiche Kürzungen, Veränderungen und Hinzufügungen sind dabei keine Seltenheit. Solche Verfahrensweisen können in bestimmten Rezeptionssituationen allerdings als „geschäftige Lügen“ (Cesarotti 1786/1814: 231) interpretiert werden, weil der Empfänger, dem die Identität von Übersetzung und Original nahegelegt wird, sich um die im Original enthaltenen, im Translat aber verschleierten oder beseitigten Leseweisen betrogen fühlt. Aus diesem Grund besteht bei der einbürgernden Übersetzungsmethode laut Cesarotti auch immer die Gefahr, dass der Rezipient auf vom Original abweichende interpretatorische Fährten gebracht wird und dass das Translat diesen damit nicht mehr dazu befähigt, sich ein Bild vom Original zu machen (vgl. ebd.: 231). Der Wunsch eines durch philologische Gelehrsamkeit und einen unbändigen Lernwillen ausgezeichneten Rezipienten nach der tiefen Kenntnis des Originaltextes kann nach Cesarotti (1786/1814: 229) also nicht durch eine einbürgernde Übersetzung allein gestillt werden. So legt er den Übersetzern nahe, eine möglichst genaue, wenn auch wenig idiomatische Nachbildung zu erschaffen, die aber Philologen jeglicher Art, so unterschiedlich ihr Erkenntnisinteresse auch sein mag, zu Aussagen über das Original befähigt (vgl. ebd.: 235f.). Zu diesem Zwecke müssen in einer entsprechenden Übersetzung alle Vorzüge, aber genauso auch alle Mängel des Originals erhalten bleiben (vgl. ebd.: 240).

Auch in zeichentheoretischer Hinsicht tritt die prinzipielle Verschiedenheit von einbürgernder und verfremdender Übersetzungsmethode offen zu Tage. Fasst man den Zieltext als Zeichen auf, so lässt das Ergebnis beider Übersetzungsmethoden zwar i. d. R. auf ein ähnliches Signifikat schließen, das verfremdende Translat tut dies aber über den Umweg des expliziten Verweises auf den anderssprachigen Originaltext. Paradoxerweise kann also der verfremdenden

Übersetzung (künstlerischer Texte) die Stellung eines instrumentellen Textes zukommen, da ihre Aufgabe darin besteht, Mittlertext zu sein, ihren Übersetzungscharakter offen („overt“, House 1997: 66) zuzugeben. Insofern ist eine verfremdende Übersetzung nicht ohne das Original denkbar, auf das sie verweist.

Nach Cesarotti sind die beiden vorgestellten Übersetzungsmethoden, wie schon erwähnt, zwei unterschiedliche und nicht gleichzeitig anwendbare, aber gemessen an dem gesamten Prozess der Verpflanzung eines Textes in eine Zielkultur dennoch komplementäre Tätigkeiten:

Es entsprach meiner Ansicht nach einer Notwendigkeit, der dichterischen [sc. einbürgernden] Übersetzung, welche die wirklichen Vorzüge Homers erfassen soll, auch die wörtliche [sc. verfremdende] Übersetzung beizufügen. Erst nachdem man die eine [Übersetzungsmethode] mit der anderen verglichen und zuerst den Poeten genossen und dann den Autor geprüft hat, kann man zum vollen Verständnis seines Charakters gelangen und sich ein angemessenes Urteil bilden. (Cesarotti 1786/1814: 233, Übersetzung und Hinzufügungen: M. A.)

Einbürgerung (für den Genuss des Kunstwerks) und Verfremdung (zur philologischen Durchdringung des Originals) können, wie dieser Passus zeigt, nicht nur als komplementäre, sondern auch als aufeinander aufbauende Transferstrategien angesehen werden: Die erstgenannte sichert dem Original eine gewisse Akzeptanz auf fremdem, d. h. zielkulturellem Boden, die zweite führt den nunmehr interessierten Rezipienten zurück zum Original und bewegt ihn dazu, das Gebiet des ihm Bekannten zu verlassen und sich auf das Ausgangssprachliche Artefakt einzulassen. Daher bezeichnet Cesarotti die verfremdende Übersetzung auch als „seconda versione“ (ebd.: 235). Mit anderen Worten: Durch eine einbürgernde Übersetzung wird dem Zieltextrezipienten der Einstieg in den hermeneutischen Zirkel bzw. in den Dialog mit dem Werk erleichtert, der aber über verfremdende Übersetzungen fortgeführt werden kann.

Mit diesen Ausführungen Cesarottis, die man zuweilen als kulturpolitisches Programm zur erfolgreichen Überführung eines künstlerischen Artefakts von einer Kultur in eine andere bezeichnen könnte, sind auch Erwägungen auf dem Gebiet der Librettoübersetzung in Einklang zu bringen. Einige hierfür zentrale Überlegungen stellt der französische Schriftsteller und Wagnerliebhaber Édouard Dujardin in zwei Beiträgen an, die er im Rahmen der von ihm gegründeten *Revue Wagnérienne* (1885–1888) veröffentlicht hat. Im Hinblick auf das kulturpolitische Ziel, die Wagnerischen Dramen auf den französischen Bühnen aufgeführt zu sehen, nennt und charakterisiert er – ohne expliziten Bezug auf Cesarotti – in den Vorbemerkungen zu seiner Übersetzung der ersten Szene von Wagners *Rheingold* (1885: 257) zwei mögliche „systèmes de traduire“, nämlich die „traduction vulgarisatrice“ einerseits und die „traduction littéraire“ andererseits. Die „traduction vulgarisatrice“ entspricht dabei der einbürgernden Übersetzungsmethode, bei der das translatorische Handeln sich an folgenden Zielsetzungen orientiert: „Assimiler une œuvre étrangère au génie de ses compatriotes ; la montrer

claire ; l'expliquer en même temps que la traduire ; la rendre aisément intelligible ; de spécialement allemande la faire française" (1885: 257). Die zweite von Dujardin genannte Übersetzungsmethode, die „traduction littéraire“, stimmt mit der verfremdenden überein, weil sie bestrebt ist, ausgangskulturelle Eigenarten des Originallibrettos auch im Translat möglichst vollständig zu wahren. Die Ansprüche an den Librettoübersetzer bemessen sich bei dieser Übersetzungsmethode nach folgenden Maximen:

Conserver à l'œuvre son caractère national, historique et idiomatique ; lui laisser ses qualités étranges ou répulsives ; négliger le souci de tout éclaircissement, – toute amélioration ; traduire simplement le mot par le mot ; rester allemand avec des mots français, garder en les phrases françaises l'œuvre allemande [...]. (Ebd.)

Wie Cesarotti postuliert auch Dujardin, dass bei einer verfremdenden Übersetzung jede Art von Verbesserung („toute amélioration“) unterbleiben soll. Hier manifestieren sich auch Parallelen zur späteren Kritik im deutschsprachigen Raum, die Librettoübersetzer anprangert, die das jeweilige Original veredeln wollen. Anheißer bspw. spricht von „sinnzerstörende[r] Veredelung“ (1938: 30; ähnlich Honolka 1978: 140) bzw. vom „Veredelungsdrang“ (Anheißer 1938: 200) des Übersetzers Chr. A. Vulpius.

Mit einer gemessen an den deutschen Kritiken dieser Zeit ungewöhnlichen kulturpolitischen Weitsicht gesteht Dujardin – wie auch Cesarotti vor ihm – beiden Übersetzungsmethoden ihre Legitimität zu, wenn er auch das verfremdende Übersetzen als edlere, ungleich aufwendigere Leistung sowohl des Translators als auch des um vollständigen Nachvollzug bemühten Rezipienten ansieht. Nun entscheidet nach Dujardin die gewählte Übersetzungsmethode über den dem Übersetzer zur Verfügung stehenden verbalen Zeichenfundus und bestimmt damit auch die lingualen Merkmale des jeweils entstandenen Translats. Die einbürgemde Methode strebt keine Übernahme der stilistischen Eigenarten der deutschen Originaldichtung an, wie Dujardin (1885: 257f.) an der von ihm beispielhaft herangezogenen „traduction vulgarisatrice“ der Wagnerischen *Walküre* durch M. Wilder anmerkt:

[S]a traduction est exacte de sens ; elle est écrite littérairement ; elle est claire, tellement que les Allemands qui ne comprendront point des vers de LA WALKÜRE en chercheront l'intelligence en LA VALKYRIE ; au lieu des mots inusités, inventés ou renouvelés, du texte allemand, les mots sont ordinaires ; la grammaire, traditionnellement correcte, n'a rien des insolites complications de la grammaire Wagnérienne ; la métrique Wagnérienne est abandonnée pour l'usuelle versification des poèmes dramatiques français, – le vers rimé (nécessaire à une œuvre populaire), non allitéré, coupé selon le goût français non correspondant au vers allemand ; c'est une francisation des ces œuvres formidablement différentes, une simplification d'elles qui les popularisera, et, éminemment, une vulgarisation.

Dem französischen (wenn nicht sogar einem mit dem Original überforderten deutschen) Zuhörer oder Leser dieser französischen „traduction vulgarisatrice“

soll der Inhalt von Wagners *Walküre*-Dichtung unmittelbar zugänglich und mühelos verständlich sein; fast erschließt er sich ihm intuitiv. In allen möglichen Punkten passt sich die Übersetzung zielkulturellen Formulierungskonventionen an, sodass sie sich dem Rezipienten letztlich als ein französisches Werk erschließt. Darüber hinaus erteilt die hier beschriebene einbürgernde Methode dem Übersetzer jene Lizenzen, die für eine singbare, d. h. simultan mit der Musik vortragbare Übersetzung so unabdingbar sind (vgl. Dujardin 1885: 257).

Im Gegensatz zur einbürgernden Übersetzungsmethode muss nach Dujardin eine „traduction littérale“, wo immer dies denn möglich sei, sämtliche sprachlichen Merkmale der deutschen Dichtungen Wagners übernehmen und diese anhand angemessener, wenn auch nicht unbedingt idiomatischer französischer Formulierungen wiedergeben:

[I]l faut la traduction littérale. [...] l'entière concordance du mot sous le mot, de l'archaïsme sous l'archaïsme, du néologisme sous le néologisme, de l'expression contournée, obscure, bizarre, sous l'expression contournée, obscure et bizarre, d'une phraséologie françaisement allemande sous la phraséologie du langage allemand : chaque mot allemand scruté dans ces primitives racines et rendu par l'équivalent français également scruté, – oui, la traduction des mots suivante leur originelle et étymologique signification, rigoureuse ; et, nettement délimité, amené à son ordre, chaque vers, portant son accent propre, une vie et une puissance spéciales, spéciales à lui ; et, encore, – si cela est possible, – l'allitération et le rythme des syllabes reproduits, l'aspect sonore du vers [...] ; le décalque, en mots français, des mots Wagnériens ... (Dujardin 1885: 258)

Trotz oder gerade wegen des zwischen den beiden Übersetzungsmethoden bestehenden „Antagonismus“ – wie Dujardin (1886: 142) in einem Folgeartikel das Verhältnis beschreibt – sind diese Übersetzungsstrategien nicht nur in gleichem Maße legitim, sondern entsprechen jeweils einer eigenen pragmatischen Notwendigkeit: Eine einbürgernde Übersetzung fungiert als effektives Verbreitungsmittel und strebt eine breite Akzeptanz in der Zielkultur an („cela servira pour une très grande expansion de l'œuvre“; 1885: 257). Anders ausgedrückt: Mit einer sprachlichen Vulgarisierung wird eine breite Divulgation des jeweiligen Œuvres angestrebt. Dagegen dient eine verfremdende Übersetzung dem kunstbeflissenen Opernkenner dazu, das Werk in all seinen Details zu durchdringen („cela à quelques uns servira pour pénétrer en l'œuvre“; 1885: 257). Denn wie bei der herkömmlichen Übersetzung geht auch bei der Librettoübersetzung der Blick auf die Zielrezipientenschaft oft zu Lasten einiger am Original noch festzumachender und im Zieltext nicht mehr eruierbarer Sinndimensionen. So hält auch Marschall fest: „Le besoin d'aller au-devant du public prend une importance toute particulière et le souci de fidélité sémantique se relativise“ (2004: 17).

Die Parallelen zwischen Cesarottis oben eingehend beschriebenem Programm (vgl. 1786/1814: 233) und Dujardins ein Jahrhundert später einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemachter Anwendung auf die Librettoübersetzung sind unverkennbar: Die Unterscheidung zweier sich ergänzender Me-

thoden, die eine konzipiert für den Genuss des Zielrezipienten, die andere zur völligen kognitiven Durchdringung der Gestaltungsmittel, sowie das Verbot bei der letztgenannten Methode, den Text in irgendeiner Weise verbessern zu wollen, sind sowohl in Cesarottis als auch Dujardins eigener Reflexion zentrale Aussagen. Doch finden sich auch noch weitere Gemeinsamkeiten in den translations-theoretischen Stellungnahmen der beiden Autoren: Genau wie Cesarotti räumt auch Dujardin der zeitlichen Aufeinanderfolge von zunächst einbürgernden, Akzeptanz anstrebenden Übertragungen und dann erst von verfremdenden Übersetzungen mit ihren „qualités étranges ou répulsives“ (1885: 257) einen hohen Stellenwert ein. Auf diese Weise würde der angestrebte Kulturtransfer am ehesten Erfolg verbuchen. Den Franzosen, ja sogar so manchem Deutschen, könne die „gloire Wagnérienne“ überhaupt erst durch einbürgernde französische Übersetzungen zugänglich gemacht werden. Dennoch stellen solche Translate „œuvres formidablement différentes“ dar, die aus einer Simplifikation und Glättung des Originals resultieren. Eine wirklich „intime“ Kenntnis (1885: 258) sei nur mit der unpopulären und für Verlage wohl auch finanziell wenig einträglichen verfremdenden Übersetzung zu erlangen. Sowohl Cesarottis als auch Dujardins Bemühungen zur schrittweisen Verpflanzung eines ausgangskulturellen Artefaktes in eine Zielkultur zeugen von einem ausgeprägten kulturpolitischen Einfühlungsvermögen. Währenddessen werden in den zeitgenössischen deutschen Theorie-texten zur Librettoübersetzung regelrechte Kämpfe um die alleinige und endgültige zielsprachliche Version eines Originallibrettos ausgefochten.

Wenn Dujardin (ähnlich wie Cesarotti und später Schleiermacher) die *traduction littérale* als Kulminationspunkt übersetzerischer Bemühungen ansieht, so schwingt – ähnlich wie bei der vulgärsprachlichen Übersetzung lateinischer Texte (vgl. Albrecht 1998/2006: 143f.) – auch bei der ‚Vulgarisation‘ von Opernlibretti die Konnotation eines *descensus*, d. h. einer qualitativen Herabsetzung, mit.²¹¹ Die Einbürgerungsmethode erhält damit den Charakter einer genauso unabdingbaren wie vorläufigen Konzession an die zielsprachige und -kulturelle Rezipientenschaft. Ungleich edler, aber auch ambitionierter, ist sowohl für den Übersetzer als auch für die übrigen Empfänger die Rezeption von Sprachkunstwerken in einer verfremdenden Fassung. Sie käme zwar mit einem höheren Aufwand daher, für die Zielkultur insgesamt bedeute sie aber einen *ascensus*, d. h. eine Rückkehr zum hohen Niveau des Originals oder sogar eine Verbesserung desselben (vgl. ebd.). Insofern kann man nicht mit Low übereinstimmen, der u. U. unnatürlich anmutende Wendungen im Zieltext deswegen verurteilt, weil

211 Zum Konzept von *descensus* und *ascensus* bzw. allgemeiner der vertikalen und horizontalen Übersetzung vgl. Albrecht (1998/2006: 143ff.). Schreiber (1993: 114f.) fasst die rigorose Anpassung eines literarisch vermittelten Inhalts an den Geschmack des Zielpublikums als „zweck- bzw. zielgruppengerichtete Bearbeitung“ auf, die im Falle einer Vergröberung bzw. Vulgarisierung auch als „diminutive Bearbeitung“ (ebd.: 113f.) bezeichnet werden könnte.

sie für den Rezipienten einen „überflüssigen Verarbeitungsaufwand“ (2005: 196, Übersetzung M. A.) bedeuten, ist doch dieser Mehraufwand laut Cesarotti und Dujardin u. U. ausdrücklich erwünscht.

Während Dujardin zum Zeitpunkt der Abfassung seiner translatologischen Erwägungen die einbürgernden französischen Übersetzungen der musiktheatralischen Werke Wagners zeitnah vollendet sieht, vermutet er in der noch zu leistenden „traduction littérale“ derselben eine bei weitem längerfristige Zielsetzung von Wagner-Translatoren (vgl. 1885: 258). Da Dujardin die Anfertigung von „traductions littérales“ sehnächtig erwartet, kritisiert er in seinem Beitrag von 1886 an der Neuübertragung des ersten Aktes der *Walküre* von La Fontaine die Tatsache, dass dieser mit seiner einbürgernden Übersetzung dem bereits existierenden Translat von Wilder eine weitere Version dieses Typus hinzugesellt, anstatt die offensichtlichen Mühen („années assidues“; „conscientieux ouvrier“; 1886: 139) auf eine noch nicht existente singbare „traduction littérale“ zu verwenden. Dujardin hingegen legt den Lesern der *Revue Wagnérienne* gleichsam als Geschmacksprobe („épreuve“; 1885: 258) die „traduction littérale“ der ersten Szene von Wagners *Rheingold* dar, die er selbst mit Houston Stewart Chamberlain erstellt hat. Die prägnanten und um Gunst werbenden letzten Sätze seiner Vorbemerkungen zu dieser „traduction rythmée“ thematisieren, dass sich mit dem ambitionierten Unterfangen („énorme travail“, ebd.) einer verfremdenden und singbaren französischen Übersetzung der Wagnerischen Ring-Tetralogie überhaupt auch die bis *dato* selten angewandte verfremdende Übersetzungsmethode endlich bewähren und zu Akzeptanz kommen sollte.

Ambitioniert ist dieses Unterfangen dabei nicht nur gemessen am Aufwand, sondern allgemein auch an dessen grundsätzlicher Realisierbarkeit. Ist sie erst einmal als notwendig deklariert worden, erlangt die „traduction littérale“ mit ihren Maximen der unveränderten Übernahme aller möglichen stilistischen Merkmale den Charakter einer translatorischen Utopie: „Hélas ! de cette condition, presque constamment, est une impossibilité“ (ebd.: 258). Auch später spricht Dujardin (1886: 141) von einer „traduction rêvée, celle de l'exacte et totale équivalence“. Wieso sich also dieser „terrible tâche“ (ebd.: 139) widmen, so könnte man fragen, wenn die Vorstellung einer verfremdenden Übersetzung des Wagnerischen Werkes unerreichbar bleiben muss und darüber hinaus bei der breiten Zuhörerschaft mit keiner übermäßigen Akzeptanz rechnen kann („le succès, que jamais arrivera“; ebd.: 142)? Dujardin stellt bei der Beantwortung dieser Frage die bereits o. e. vollständige Durchdringung der Wagnerischen Musikdramen in Aussicht (vgl. ebd.: 143). Der Utopie singbarer verfremdender französischer Übersetzungen gilt es sich deshalb so weit wie möglich zu nähern, weil nur durch sie Wagners *Euvre* und mit ihm seine Leistung für die (okzidentale) Musikgeschichte verstanden werden kann. Dieses Verständnis bleibt aber wohl weniger die Ambition der womöglich einmalig ins Theater strömenden Zuhörerschaft als vielmehr die jener Liebhaber, die freiwillig keinen Mehraufwand scheuen und so

in den Genuss gelangen, dem Verständnis der Wagnerischen Werke ein Stück näher gekommen zu sein.

Ob Dujardin das Projekt, die Wagnerischen und zahlreiche andere musikalisch-theatrale Werke in verfremdenden Übersetzungen vorliegen zu haben, zu Lebzeiten als geglückt ansehen konnte, lässt sich aufgrund der spärlichen Quellenlage nicht beantworten, zumal der Befürworter der Unterscheidung zweier Übersetzungsmethoden im librettistischen Bereich in der 1888 auslaufenden *Revue Wagnérienne* keine Gelegenheit haben wird, sich erneut zum Sachverhalt zu äußern. Merlin (2004: 468) vermutet aber, dass das verfremdende Übersetzen, das er als „tentative contraire à toutes les règles canoniques de la traduction“ beschreibt, nie über das „experimentelle“ Stadium einiger vereinzelter und oft nicht einmal vollständiger Übertragungsversuche hinausgegangen ist. Auch Dujardins und Chamberlains Versuch einer wörtlichen Übersetzung der ersten Szene von Wagners *Rheingold*, den Dujardin in der *Revue Wagnérienne* abdrucken ließ (vgl. 1885: 259–268), bleibt ein Fragment.

An dieser Stelle kann noch einmal auf die oben angeführte Theorie des Operntransfers zurückgekommen werden: Die von Schneider et al. (2006) und Schmusch (2009a, 2009b) vorgenommene Differenzierung von Translation, Adaptation und Transmutation folgt zwar einer inneren Logik, deren Hauptkriterium die Entfernung zum Original darstellt. Aus den translationstheoretischen Beobachtungen Cesarottis und später Dujardins ergibt sich allerdings unmittelbar die Frage, ob die Rede von den Stationen oder ‚Stadien‘ des Kulturtransfers – Translation, Adaptation, Transmutation – nicht auch wörtlich zu nehmen, die Reihenfolge der drei genannten Transferverfahren aber zu invertieren ist. Denn wie sowohl Cesarotti als auch Dujardin beobachtet haben, ist es in Bezug auf den Kulturtransfer am sichersten, dass ein Artefakt erst über ‚Transmutationen‘ und ‚Adaptationen‘ Eingang in die Zielkultur findet, um einer u. U. verfremdenden ‚Translation‘ erst den Weg zu bereiten.

Nachdem die Übersetzung der verbalen Anteile eines polysemiotischen Gebildes mit der Dichotomie von Einbürgerung und Verfremdung in Verbindung gebracht wurde, soll im Folgenden der Transfer des gesamten polysemiotischen Komplexes unter diesem Blickwinkel näher betrachtet werden: Maßgebend sind dabei die Fragen, inwiefern beim Transfer eines polysemiotischen Komplexes in eine Zielkultur auch die nonverbalen Anteile eine Veränderung erfahren und wie solche Eingriffe von den Produzenten und Rezipienten des zielkulturell adaptierten Translats bewertet werden. Als verfremdende Methode kann beim Transfer polysemiotischer Kommunikate dabei diejenige betrachtet werden, welche die nonverbalen Anteile weitgehend unberührt lässt. Einbürgernd hingegen wäre eine solche, bei der sowohl die verbalen als auch die nonverbalen Komponenten mit Blick auf die zielkulturelle Rezipientenschaft durchaus auch wesentlich abgeändert werden.

Für eine einbürgernde Methode auf der Ebene des gesamten polysemiotischen Kommunikats haben sich in der Translationswissenschaft ganz unterschiedliche Bezeichnungen etabliert, z. B. die der *Lokalisierung* und in jüngerer Zeit die der *Transkreation*. Der letztgenannte Begriff weist allem Anschein nach das Potenzial auf, zu einem translatologischen Modewort zu werden.²¹² Beide Termini werden u. a. dazu verwendet, auf Veränderung des im Originalkommunikat gegebenen verbalen *und* nonverbalen Materials hinzuweisen, die im Hinblick auf die abweichenden Bedingungen in einem Zielkollektiv beim Transfer notwendig erscheinen. Dennoch gibt es, wie Rike anmerkt, zwischen der Lokalisierung und der Transkreation einen wesentlichen Unterschied:

When a text is transcreated, both verbal and non-verbal content such as design and imagery are taken account of and adapted linguistically and culturally to the target audience. Transcreation is used primarily for marketing material, brochures and websites. The concept of transcreation borders on localization, which means adapting a text to a particular audience or local market, but localization is mainly used for software, manuals, user instructions, etc., and is not associated with the idea of creativity in the way that transcreation is. (Rike 2014: 8)

Im Verständnis Rikes haben es sowohl die Lokalisierung als auch die Transkreation mit polysemiotischen Komplexen zu tun, doch ist die Transkreation stärker mit der Idee der kreativen Umgestaltung eines gegebenen Originals verbunden (vgl. ebd.) als die Lokalisierung. Die beiden Begriffe sind aus diesem Grund mit gänzlich unterschiedlichen Kommunikatsorten in Verbindung zu bringen, die Transkreation etwa mit Werbematerial und die Lokalisierung mit Softwares sowie Gebrauchsanweisungen. Die Transkreation, wie sie von Rike (2013) konzipiert wird, beinhaltet darüber hinaus beide Phänomene, die im Abschnitt 4.1.2 unterschieden und beschrieben worden sind, nämlich zum einen das Übersetzen von Texten, die synsemiotische Bindungen zu anderen Zeichenressourcen unterhalten, und zum anderen das intersemiotische Übersetzen:

In transcreation, the translator may also be involved in moving meaning, not only between verbal texts in different languages, but between various semiotic resources,

212 Geprägt wurde der Begriff „transcrição“ von Haroldo de Campos (1963/2013) für den Bereich der Lyrikübersetzung (vgl. Tápiá/Médici Nóbrega 2013). Aktuell erfährt das Konzept der *transcreation* bei Sattler-Hovdar (2016) eine praxisorientierte Konzeption. Wie de Campos und im Unterschied zu Rike (2014) versteht Sattler-Hovdar unter ‚Transkreation‘ eine vornehmlich linguistische Operation. Bei ihr geht Transkreation allerdings über das Übersetzen als ‚mehr oder weniger roboterhafte Reproduktion des vorgegebenen Textes‘ (2016: 126) hinaus und schließt die lokalisierende und kreative Arbeit des Texters (vgl. ebd.: 25) mit ein. Der Terminus der *transcreation* soll in der betriebswirtschaftlichen Selbstorganisation des Übersetzers als eine neue und gleichwohl imponierende Bezeichnung für die eigene Tätigkeit gebraucht werden, die auch in finanzieller Hinsicht mehr Profit verspricht (vgl. ebd. 36). Kritik erfährt diese Unterscheidung von ‚unkreativem‘ Übersetzen einerseits und kreativer ‚Transkreation‘ andererseits durch Schreiber (2017: 353ff.), der mit dem letztgenannten Begriff jegliche Kreativität aus dem Übersetzungsbe-griff „herausgefiltert“ (ebd.: 355) sieht.

4 Polysemiotizität und Translation

and from one semiotic resource to another, for example from verbal text to image or vice versa, considering the fact that a message can best be understood linguistically in one culture and by imagery in another. (Rike 2014: 8)

Diese Beobachtung basiert auf der Tatsache, dass bestimmte Informationen in unterschiedlichen Kulturen womöglich bevorzugt aus Elementen anderer Zeichensysteme bezogen werden. Der Auftraggeber und das mit dem Transfer beauftragte Kollektiv müssen diesen Umstand stets berücksichtigen und u. U. bestehende nonverbale Zeichen verändern bzw. neue einfügen, um die Aussage des Kommunikats in kulturadäquater Form zu präsentieren. Der hierfür geprägte Begriff der Transkreation gibt unterdessen keine Hinweise auf die bereits gestellte Frage nach der Zuständigkeit bzw. Handhabung eines Übersetzers (vgl. Abschn. 4.1.2): Ist es wirklich der Übersetzer, der „Bedeutungen zwischen den Zeichensystemen verschiebt“, oder werden solche ‚intersemiotischen Kompensationen‘ (s. u.) nicht vielmehr von einem Experten der jeweils involvierten nonverbalen Anteile vorgenommen, der erst im Nachhinein von der Theorie *als* ‚Übersetzer‘ bezeichnet werden kann? Bei Rike wird die Transkreation wieder zur Benennung der Tätigkeit eines Übersetzers gebraucht, ohne dabei auf die Grenze zwischen dem eigentlichen und metaphorischen Übersetzungsbegriff noch auf die Tatsache einzugehen, dass der Übersetzer lediglich einen Teil eines ‚Transfer-Teams‘ darstellt und in den meisten Fällen nur für die sprachlichen Änderungen verantwortlich ist.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird folgende, z. T. bereits vorgestellte Nomenklatur verwendet: Soll ein polysemiotisches Kommunikat in einem neuen kulturellen Kontext verbreitet bzw. aufgeführt werden, erfährt dieses einen *Transfer*. *Übersetzung* nennen wir hingegen die beim Transfer womöglich erforderlichen Änderungen der verbalen Anteile. Das Phänomen, das man dort beobachten kann, wo eine Information infolge von Interpretationsprozessen aus dem Original ‚gefiltert‘ wurde und in der neuen Version des Kommunikats durch einen anderen als den ursprünglichen Zeichentyp ausgedrückt werden soll, wird unter Rückgriff auf einen in der Übersetzungswissenschaft hinreichend dokumentierten Begriff als *intersemiotische Kompensation* bezeichnet (zum Begriff der Kompensation im übersetzungswissenschaftlichen Kontext vgl. die herausragende Studie von Thome 2012: 261–291). Nur in Form der Versprachlichung einer ursprünglich nonverbal übermittelten Information ist die intersemiotische Kompensation die Tätigkeit des Übersetzers;²¹³ in allen übrigen Fällen ist sie die Aufgabe eines anderen am Transferprozess Beteiligten (z. B. des Setzers, Bearbeiters, Komponisten etc.). Auf die intersemiotische Kompensation wird im folgenden Abschnitt zur Übersetzungsrelevanz synsemantischer Beziehungen näher eingegangen (vgl. Abschn. 4.2.2).

213 Dann gilt auch Oittinens Bemerkung: „When translating illustrated books [...] the translator must translate not just the text, but also the illustrations, if he or she wants to be successful“ (1993: 330f., zit. nach Thome 2008b/2012: 490).

Für den Erforscher des Operntransfers stellt sich nun die Frage, inwiefern und bis zu welchem Maße eine Oper um ihrer Akzeptanz in einer Zielkultur willen grundlegende strukturelle Veränderungen erfahren darf, die über die textlichen hinausgehen. Was beim Transfer von polysemiotischen Komplexen im instrumentellen Bereich eine Selbstverständlichkeit darstellt, nämlich dass sich diese vollkommen nach den Merkmalen der zielkulturell angemessenen Kommunikationsarten richten müssen und daher Veränderungen sowohl im verbalen als auch im nonverbalen Material zulassen, entwickelt sich im Diskurs um den Transfer ästhetischer polysemiotischer Gebilde zu einem regelrechten Stein des Anstoßes. In Bezug auf den interkulturellen Operntransfer etwa hat Schmusch hervorgehoben, dass die Einbürgerung immer auch Ausdruck einer Tendenz ist, sich das Fremde, damit aber auch das potenziell Bereichernde „vom Leibe“ (Schmusch 2009a: 192) zu halten – davon einmal abgesehen, dass sich, wie Kaindl bereits bemerkt hat, der Operntransfer allein schon deshalb nicht ausschließlich nach der Kategorie des zielkulturell Üblichen richten kann, weil mit der Übernahme bestimmter Anteile des Originalkommunikats (wie die in Musik gesetzte Prosodie des Ausgangstextes) immer auch automatisch ausgangskulturelle Eigenheiten mittransportiert werden (vgl. 1995: 57f.).

Prominent ist in den einschlägigen Texten zum Operntransfer z. B. die Diskussion darüber, ob Originale, die einer bestimmten Operngattung zugehören, so umgeformt werden dürfen, dass sie einem anderen, zielkulturell bevorzugten Genre entsprechen. Wie die Textsorten sind auch Kommunikationsorten kulturspezifisch und können über Kulturgrenzen hinweg mitunter auffällig divergent sein. So beobachtet Schneider (2008: 986f.):

Bei den Übertragungen von Opéras comiques oder opere buffe im 18., aber vielfach auch von Opern im 19. Jh. wird der freie Umgang mit dem Original noch weitgehend praktiziert, d. h. die Stücke wurden an kulturelle und gattungsmäßige Voraussetzungen angepaßt, um im Gastland mehr Chancen auf dauerhaften Erfolg zu haben.

Die Geschichte des Operntransfers liefert sowohl den Gegnern als auch den Befürwortern einer solchen Praxis etliche (Negativ-)Beispiele (vgl. ebd.: 991). Frühe Kritiker vergangener und zeitgenössischer Operntransfers, v. a. aus dem normativen Paradigma (vgl. Abschn. 2.3.2), kritisieren solche einbürgernden Transferstrategien am Beispiel der Mozartübertragungen. Aus den italienischen Opern Mozarts dürften, so wettet Anheißer (1938: XI) gegen vorhandene Übersetzungen, keine deutschen Singspiele werden. Er resümiert:

Dies Verfehlen des geistigen Stils ist [...] die Hauptquelle der Entstellung dieser Opern auf der deutschen Bühne. // *Deutsches Singspiel und Opera buffa sind gesinnungsmäßig zwei Kunstgattungen, die kaum etwas gemein haben.* (Ebd.: 8)

Daß es Mozart so erging, war nicht etwa ein unglücklicher Zufall, ein Einzelfall, sondern diese Verflachung in den engen Kreis des kleinbürgerlichen Geschmacks war *Zeitgeschmack und Zeitmode*. Die Unbekümmertheit, mit der man damals mit fremdem Geistesgut umsprang, selbst wenn es sich noch um Lebende handelte, ja

4 Polysemiotizität und Translation

um gerade erst erschienene Werke, erleichterte das. Die Lebenden freilich konnten sich wehren und vor allem, soweit es sich um deutsches Schrifttum handelte, war es ohne weiteres möglich, daß sich die Öffentlichkeit zur Urschrift zurückfand. Aber Mozart war ja tot und nach dem italienischen Urtext krähte kein Hahn, *die elenden Übersetzungen wurden blindgläubig wie ein Evangelium hingenommen*. (Ebd.: 11, Hervorh. im Original)

Ähnlich pejorativ bewertet auch Wodnansky die Einbürgerung der italienischen Opern zum deutschen Singspiel mit folgenden Worten: „Die Übersetzer bemühten sich eifertig, Mozarts Buffoopern dem Volk noch mundgerechter zu machen – und verdarben so ihren geistigen Gehalt“ (1949: 16). Die Verschiedenheit der am Transfer beteiligten Kulturen und deren Operntraditionen wird von Anheißer und Wodnansky zwar nicht geleugnet. Anheißer schreibt:

So verschieden wie die Moral unserer beiden Kunstgattungen [sc. das deutsche Singspiel und die italienische *opera buffa*], sind – vom Unterschied der Völker ganz abgesehen – auch die Lebenskreise, für die sie, wenigstens in Deutschland, geschrieben wurden, dort Hof und Adel, hier Bürgertum. Beide Stände haben eben das Kunstwerk, das ihrer Moral entspricht und gewissermaßen aus ihr hervorgewachsen ist. (Anheißer 1938: 8)

Allerdings ist die Andersheit der durch den Kulturtransfer in Beziehung gebrachten Kollektive für die beiden Autoren kein Grund dafür, die italienischen Opern Mozarts den abweichenden zielkulturellen Konventionen anzupassen. Für Anheißer muss ein Kunstwerk auch nach dem interkulturellen Transfer ein Repräsentant seiner ursprünglichen Kommunikatsorte bleiben. Ein Mozartsches Kunstwerk, konzipiert für den in der italienischen Sprache bewanderten (deutschen) Adel, dürfte demnach für ein deutsch-bürgerliches Publikum nicht konzeptuell verändert werden. Anheißer spricht sich mit diesem Postulat gegen eine „Verbürgerlichung“ (ebd.: 51), und das bedeutet auch allgemein gegen eine Einbürgerung von Opern aus. Schließlich geht es ihm ja darum, der zeitgenössischen deutschen Rezipientenschaft einen authentischen „deutschen Mozart“ (ebd.: X, 228), d. h. in seinem Fall einen originalen Mozart, aber in deutscher Sprache, zu liefern.

Die Adaption eines Opernwerkes an die zielkulturell übliche Kommunikatsorte hat nicht nur sprachliche Konsequenzen – Anheißer nennt sie „Entstellungen“ (ebd.: 8) oder „sinnzerstörende Veredelung[en]“ (ebd.: 30) –, sondern führt auch dazu, dass auch die nonverbalen Anteile einer Oper Veränderungen erfahren. Anheißer kritisiert aufs Heftigste jene ihm bekannten Librettoübersetzungen, die vorsehen, dass die in den Mozartschen Originalen wenn auch nur spärlich mit Musik unterlegten Secco-Rezitative den Konventionen des deutschen Singspiels entsprechend lediglich in Form von gesprochenen Dialogen wiedergegeben werden (1938: XI). Diese Praxis bewertet auch Wodnansky als eine radikale Veränderung des Grundcharakters der Originale (vgl. 1949: 21). Auch verurteilt Anheißer die von den Librettoübersetzern im Geiste des Singspiels mitgelieferten aber in seinen Augen völlig verfehlten Inszenierungshinweise, die ihre Schuld daran trügen, dass Aufführungen, die auf solchen Übersetzungen aufbauen, in

gleicher Weise sinnentstellend wirken (vgl. ebd.: 37). Beschrieben wird hier also gewissermaßen eine fehlerhaft durchgeführte interlinguale Translationsleistung als Ursprung einer fehlerhaften intersemiotischen ‚Übersetzung‘. Es gibt aber auch andere Arten von Eingriffen in die musikalische Gestalt von Opern, die im normativ-präskriptiven Paradigma immer wieder zum Vorwurf übersetzerischer Willkür führen. Bspw. dokumentiert Anheißer eine Bearbeitung von Mozarts *Così fan tutte* durch Eduard Devrient und Wilhelm Kalliwoda, weil der letztgenannte in der Funktion des musikalischen Bearbeiters die originalen und einige durch Devrient neu hinzugedichtete Rezitative nicht wie üblich mit einer reduzierten Bassgruppe aufführen ließ, sondern diese für Streichquartett arrangierte und mit etlichen Auszierungen sowie Modulationen versah (vgl. 1938: 73).

Wie bei der rein sprachlichen Einbürgerung, die bspw. Cesarotti im Allgemeinen und Dujardin in Bezug auf die Librettoübersetzung beschreiben, wird die Anpassung von musiktheatralen Werken an zielkulturelle Gattungskonventionen, d. h. die Einbürgerung auf der Ebene des gesamten polysemiotischen Gebildes, als transitorische Transferstrategie angesehen. Bei den Übersetzern ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts ist (womöglich unter dem Einfluss der Wagner-schriften) eine Tendenz zu höherer Originaltreue zu beobachten, die sich nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern auch bezüglich der nonverbalen Anteile nach der Originalgestalt des Opernwerkes richten.

Die bisherigen Ausführungen zu den sympraktischen Dimensionen beim Transfer polysemiotischer Gebilde, d. h. zum pragmatischen Erfolg oder Misserfolg eines polysemiotischen Kommunikats in der Ausgangs- und Zielkultur, können in ein zusammenfassendes Plädoyer für die Pluralität verschiedener Übersetzungs- und Transferstrategien münden. Eine der m. E. wichtigsten Einsichten der hermeneutischen Übersetzungstheorie besteht in der Aussage, dass sich Übersetzungs- bzw. Transfermethoden (etwa die Einbürgerung und die Verfremdung) gegenseitig ergänzen, dass also die mit der Übersetzung eines Originaltextes immer irgendwie zurückgelegte Entfernung von ihm durch die Pluralität an Übersetzungen aufgewogen werden kann. In der translatologischen Draufsicht ist dann also nicht mehr allein die Vorstellung einer präskriptiv einforderbaren Äquivalenz von Interesse, sondern es rücken eben die individuellen Übersetzungslösungen ins Blickfeld der Theorie und damit die unterschiedliche Identität der Translate.

Sowohl das Original als auch das Translat haben ihre eigene Identität, die nur im Bewusstsein derjenigen Person, die beide Entitäten miteinander in Beziehung setzt, etliche Verbindungen bzw. Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede und Abweichungen aufweisen. Intertextuelle Identität als (mathematische) Relation zwischen den Texten ist nicht möglich. Dies hängt, aus der semiotischen Perspektive betrachtet, mit verschiedenen Faktoren zusammen: Es entspinnt sich, um der Rezeptionsästhetik eines Iser oder Jauß das Wort zu reden, über dem Text als i. d. R. festgelegte Signifikantenstruktur bei jedem Rezeptionsakt eine neue

Sinnstruktur. Die Identität eines originalen Einzeltextes ist deswegen bereits ein theoretisches Konstrukt, denn die Rede von der gleichbleibenden Identität eines Textes könnte sich nur auf die gleichbleibenden Signifikanten beziehen, nicht auf die Sinndimensionen, die gemäß der Vorstellung vom hermeneutischen Zirkel als ins Unendliche erweiterbare Strukturen betrachtet werden. Die Identität des Textes als Sinnangebot verändert sich also mit jedem Rezeptionsakt (des gleichen oder eines anderen Rezipienten). Beim Übersetzungsprozess, der semiotisch als eine Ersetzung von Signifikanten angesehen werden kann, entsteht sodann eine neue textliche Basis, die Sinnstrukturen befördert, die der des Originals sehr ähnlich sein, aber immer auch von ihm abweichen können. Verbindet man nun diese beiden Beobachtungen, kann jede translatorische Entscheidung als ein Symptom dessen konzipiert werden, was der mündige Übersetzer als Textrezipient am Original verstanden hat (und was nicht) und als erhaltenswert angesehen haben muss. Die Rede von der einen richtigen und endgültigen Übersetzung, die im normativ-präskriptiven Übersetzungsparadigma die Regel ist (vgl. Abschn. 2.3.2), divergiert von dieser Auffassung der Übersetzungsp pluralität. Es gibt keine Idealübersetzung ästhetischer Werke, sondern Übersetzungen, die (genauso wie das Original) eine bestimmte Wirkungsgeschichte haben, d. h. abwechselnd Erfolg genießen, Ablehnung erfahren und womöglich neue Aktualität verbuchen.

Der Wille, eine Oper über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg bekannt zu machen, kann Anlass zu zahlreichen interlingualen (und intersemiotischen) Transferprozessen geben. Eine solche Übersetzungsp pluralität ergibt sich dabei nicht nur, wie eben beschrieben, aus den zu unterschiedlichen Zeitpunkten von unterschiedlichen Translatoren unternommenen Übersetzungsvorhaben und deren individuellen Lösungen, sondern auch aus der Notwendigkeit, Librettoübersetzungen über unterschiedliche Medien zu verbreiten. Der Transfer eines Kulturartefaktes kann etwa mit einem Medienwechsel verbunden sein, z. B. von einer ausgangssprachlich gesungenen Oper zu einer zielsprachlichen Übertitelfassung oder einem (Mit-)Leselibretto. Die gesamte Breite möglicher Distributionsmedien und entsprechender Transferverfahren kann in dieser Arbeit nicht mitberücksichtigt werden (eine synoptische Darstellung findet sich bei Kaindl 1997, 1998b, 2000). Thema sind in der vorliegenden Arbeit im Wesentlichen die singbaren Librettoübersetzungen.

Freilich hängen alle bisher angestellten Überlegungen von einer hier lediglich zu erwähnenden, aber grundlegenden praktischen Entscheidung der am Operntransfer Beteiligten, nämlich davon ab, ob eine Oper in der Zielkultur überhaupt in Form einer Übersetzung repräsentiert werden soll oder ob die jeweilige Theaterintendanz nicht viel besser daran tut, auch in der Zielkultur der originalsprachlichen Oper den Vorzug zu geben. Während es für Komponisten vergangener Jahrhunderte immer wieder als Selbstverständlichkeit galt, dass ihre Werke in der Landessprache des sie aufführenden Theaters gespielt wurden (vgl. Honolka 1986: 123), wird im 20. Jahrhundert die Debatte über diese Kardinalfrage

recht lebhaft geführt.²¹⁴ Honolka z. B. formuliert diesbezüglich in lapidarer Weise: „Dagegen [sc. gegen die Aufführung von Originalopern auf deutschen Bühnen] gibt es überhaupt keinen theoretischen oder ästhetischen Einwand. Immer wird das Original die ideale Lösung sein“ (1978: 9). Dennoch ist für ihn dieses Patentrezept ein fast unerreichbares Ideal, eine Utopie, die nur in den seltenen Fällen Wirklichkeit werden kann, in denen die Sänger die Originalsprache wie eine Muttersprache beherrschen und das Publikum diese einwandfrei versteht (ebd.). Ähnliche Bedenken gegen eine originalsprachliche Aufführung meldet schon Batka (vgl. 1909: 101) an. Für originalsprachliche Aufführungen kämen überhaupt nur sehr bekannte Repertoireopern auf renommierten Opernbühnen in Frage (vgl. Honolka 1978: 14). In diesen großen Theatern, oder zumindest solchen mit einem Mindestbudget, werden Opern der jeweiligen Originalsprache bevorzugt, um international gefeierte Opernsänger engagieren zu können, die ihrerseits aber selten willens sind, sich übersetzte Fassungen eines schon etliche Male in der Originalsprache gesungenen Librettos anzueignen. Die Originalsprache gilt in diesen Fällen gewissermaßen als *lingua franca* des Operntransfers. Nicht zuletzt aus diesem Grund tritt die Erstellung sangbarer Librettoübersetzungen in den letzten Dekaden immer mehr in den Hintergrund, während andere mediale Formen des Operntransfers, etwa die interlinguale Übertitelung (vgl. Hurt 1996, Kaindl 1998, Bernicke 2006), sich einen immer größeren Einzugsbereich erschließen. Eine ausführliche Befragung zu diesbezüglichen Publikumspräferenzen hat Schmid-Reiter (2002) vorgelegt.

Im Allgemeinen wird allerdings das gelten, was bereits Ernst zur Frage „Libretto: original oder übersetzt?“ anzumerken hatte: „Also wird es beides nebeneinander geben müssen, und die Entscheidung wird von den Möglichkeiten des Theaters nicht unwesentlich abhängen“ (1963: 14). Kommentiert wird die Diskussion der Übersetzungsbefürworter und -gegner über Nutzen und Adäquatheit einer Librettoübersetzung auch von Spaeth (1915: 291). Er führt ein Argument ins Feld, das auf den im vorliegenden Kapitel immer wieder fokussierten Erfolg des angestrebten Kulturtransfers abzielt und das darüber hinaus nicht nur den Nutzen einer Übersetzung im Allgemeinen, sondern auch von Mehrfachübersetzungen desselben Werkes vorwegnimmt, nämlich die Bereicherung und den Lerneffekt, die von jeder auch nur schwachen Übersetzung eines Werkes ausgehen können (vgl. wörtliches Zitat zu Kapitelbeginn).

214 Beteiligt haben sich an dieser Diskussion nahezu alle Theoretiker zur Librettoübersetzung. Für eine Aufführung in der Originalsprache plädieren u. a. Caspari (1908: 276), Egénieff (1908: 306), Wodnansky (1949: 103) und Honolka (1978: 9ff.); für übersetzte Versionen sprechen sich Weißmann (1908: 361) und Zádor (1908: 361f.), Batka (1909: 101), Spaeth (1915), Anheißer (1938), Kaindl (1990: 42) aus. Zur Debatte vgl. auch Possart, Specht (beide 1908), Wiesmann (1984) und Heissenbüttel (1987). Honolka geht es angesichts der faktischen Übersetzungspraxis um eine Verlagerung des Diskurses: „Die Kardinalfrage lautet nicht: original oder übersetzt, sondern: schlecht oder gut übersetzt“ (1978: 19).

4 Polysemiotizität und Translation

4.2.2 Synsemantische Relationen und Übersetzung

Die Garantie, daß die Übertragung in Sinn und in Wortlaut der Werkaussage in allen Teilen entspricht, ist nicht von vornherein gegeben. Es bleibt immer der Kenntnis oder dem Glauben des Betrachters überlassen, ob er eine Übersetzung als originalgetreu ansehen will oder nicht. (Otto 1954: 41)

Die Frage nach der anzuwendenden globalen Transfer- und Übersetzungsmethode, die im letzten Abschnitt erörtert wurde, ist eine Entscheidung, die zum Großteil auf werkexternen Erwägungen eines Senders zur intendierten Rezeptionssituation in der Zielkultur beruht. In der Translatologie ist in diesem Kontext häufig die Rede vom „Skopos“ (Reiß/Vermeer 1984/²1991: 95ff.). In den folgenden Abschnitten ist ergänzend hierzu auf die translatorischen Implikationen einzugehen, die das polysemiotische Originalwerk an sich geltend macht – und zwar v. a. dann, wenn man davon ausgeht, dass ein Rezipient *durch* das zielkulturelle Kommunikat dem Verständnis des Originals näher kommen will. Dieser ist, wie gezeigt wurde (s. Abschn. 4.2.1), ein im ästhetischen Bereich sicher nicht zu unterschätzender Rezeptions-Skopos, der dazu führt, dass das Original in diesen Fällen nicht einfach „enthron“ (Vermeer 1986: 42) werden kann. In den nächsten Abschnitten wird also der translatorischen Relevanz interner Merkmale des originalen polysemiotischen Kommunikats, d. h. seiner semantischen und syntaktischen Struktur sowie der materiellen Übermittlungsmechanismen, nachgegangen. Im vorliegenden Kapitel sollen zunächst die Auswirkungen der ursprünglichen synsemantischen Bezüge auf den Übersetzungsprozess, umgekehrt aber auch die Auswirkungen des Übersetzungsprozesses auf die möglichen synsemantischen Relationen im zielkulturellen Derivat beschrieben werden. Der translatorischen Relevanz der syntaktischen und symphysischen Dimensionen eines polysemiotischen Werkes wird im nächsten (4.2.3) bzw. übernächsten Abschnitt (4.2.4) nachgegangen.

Angesichts konkreter polysemiotischer Kommunikate beweist der Übersetzer dann ein ausgeprägtes semiotisches Gespür, wenn er den Forderungen entspricht, die oben *hermeneutisches Wohlwollen* und *Wille zum Zeichenlernen* genannt und als grundlegende Haltung des idealen Rezipienten beschrieben worden sind (vgl. Abschn. 3.4.2). Der von diesem zu übersetzende Text liegt in einer faktischen Verknüpfung mit nonverbalem Material vor. Dieses hat seine eigene Semantik bzw. es kommt diesem ein konkretes semantisches Profil in der Interaktion mit den sprachlichen Zeichen zu. Der Übersetzer muss offen sein für solche dynamischen Semantisierungen innerhalb des polysemiotischen Kommunikats und weiß die Rolle der ausgangssprachlichen Anteile darin angemessen zu bewerten. Voraussetzung dafür ist aber stets, dass er nicht lediglich der Sprache semantisches Potenzial zu- und anderen Ausdrucksformen abspricht. Er muss die bereits existierenden semantischen Möglichkeiten in nonverbalen Systemen bzw. die Modalitäten der Semantisierung ihrer Elemente kennen. Er braucht ein

offenes Ohr für die zahlreichen Anklänge, Parallelen und gegenseitigen Bezugnahmen von Text und den ihn begleitenden nonverbalen Zeichen. In Bezug auf die Librettoübersetzung schreibt Marschall (2004: 17) deswegen: „Ce qu’il faut [...] c’est être à l’écoute des allusions porteurs de sens à l’instar des leitmotifs, être sensible aux paroles-clés, aux liens qui procurent la cohérence dramatique. *A fortiori* quand on se propose de traduire.“ Wie bei jeder Art von Übersetzen ist auch und gerade der Librettoübersetzer ein „*interpretes audiens*“, d. h. ein Mittler mit einer ausgeprägten Sensibilität für die im Originalwerk angelegten Sinn- und Klangdimensionen (vgl. Agnetta/Cercel 2017: 201ff.), deren Träger nicht mehr nur die verbalen Formulierungen sind, sondern auch die sie umgebenden nonverbalen Elemente.

Nachdem diese allgemeine, aber keineswegs unwichtige Grunddisposition des Translators dargestellt worden ist, kann nun konkret auf die Relevanz der Werksemantik für den Übersetzungsprozess näher eingegangen werden. Der Übersetzungsprozess wird für gewöhnlich in zwei Phasen unterteilt, die aus rein heuristischem Interesse unterschieden werden, *realiter* aber in vielfältiger Weise miteinander verschränkt sind und beim Übersetzen oft auch gleichzeitig stattfinden. Zum einen unterscheidet man die rezeptive Phase des Verstehens, in der vom Übersetzer die Sinndimensionen eines Transferendums rekonstruiert werden, und zum anderen die produktive Phase des Reverbalisierens bzw. der Translaterstellung (vgl. z. B. Kautz ²2002: 62–137).²¹⁵ Wichtig für den Transfer polysemiotischer Kommunikate ist dabei zu betonen, dass das Verstehen, also die erste Phase des Übersetzungsvorgangs, am polysemiotischen Kommunikat stattfindet (vgl. P. Schmitt 2002: 195), während die Reverbalisierungsphase primär eine sprachliche Operation ist, die in semantischer Hinsicht von dem außersprachlich am Kommunikat Verstandenen geleitet wird. Da immer beide Phasen den Übersetzungsprozess konstituieren, kann auch in Bezug auf die semantische Dimension des Transfers polysemiotischer Kommunikate Siever (2010: 262) zugestimmt werden, der postuliert: „Natürlich ist Übersetzen immer auch eine sprachliche Operation, aber es ist keine sich in Sprache erschöpfende Operation“.

Zunächst soll also auf die Verstehensphase eingegangen werden: Die Rede vom Verständnis eines polysemiotischen Kommunikats wie der Oper basiert auf der Prämisse, dass der Verstehensbegriff, der manchmal nur mit sprachlichen Zeichen in Verbindung gebracht wird, auf die Rezeption von Nonverbalia ausgeweitet wird. Verstanden werden nicht nur Sprechhandlungen und Texte, sondern auch jede andere (d. h. nonverbale) Handlung und deren materiell vorliegendes

215 An dieser Stelle nicht weiter berücksichtigte Ergänzungen zu diesem „Zwei-Schritt-Schema“ (Nord ⁴2009: 33) liefern die sog. „Drei-Schritt-Schemata“ (ebd.: 34), in dem der Transfer als eigene Phase konzeptualisiert wird (vgl. z. B. Gerzymisch-Arbogast 2005: 6f.), bzw. das von Nord entwickelte „Zirkelschema“, in dem die zirkuläre Struktur eines jeden Denkprozesses akzentuiert wird (vgl. ebd.: 34ff.). Kritisiert wurde eine Aufteilung des Übersetzungsprozesses in zwei Phasen von Kußmaul (vgl. 1996: 237).

Ergebnis (vgl. Keller 1976: 4). ‚Verstehen‘ ist also nicht nur ein linguistisches, sondern vielmehr auch ein semiotisches Phänomen. Verstehen und Semiose als Grundbegriffe der Hermeneutik und Semiotik können in diesem Sinne als Synonyme fungieren. Die Tätigkeit des Verstehens läuft dabei, einer von Kautz (²2002: 66) zusammengetragenen Liste von Charakterisierungen zufolge, „teils bewusst, teils unbewusst; immer selektiv und zweckbestimmt; teils kognitiv und teils intuitiv; immer subjektiv“ ab. Viele dieser Merkmale werden im Folgenden an entsprechender Stelle aufgegriffen; sie gelten für das Verständnis von Texten genauso wie für das polysemiotischer Kommunikate.

‚Verstehen‘ wird gemeinhin definiert als die Inbezugsetzung einer einkommenden Information und den bereits im verstehenden Subjekt vorhandenen Wissensbeständen (vgl. Hörmann 1978: 479f.). Paepcke hat dieses Theorem im translatologischen Kontext noch einmal aufgegriffen und weiter ausgeführt (1986: 104). Zwar kann die einkommende Information in bestimmten Fällen monosemiotisch, d. h. ‚nur‘ verbaler, musikalischer oder piktorialer Natur sein; die vom Rezipienten *vor* dem Werkverständnis aufgebauten Wissensbestände wurden aber auf unterschiedlichstem Wege gewonnen: durch sprachliche genauso wie durch nonverbale Vermittlung, durch polysemiotische Lernverfahren, durch sensorielle Erfahrung etc. In Bezug auf die visuelle Rezeption von Kunstwerken formuliert Goodman diesen Umstand folgendermaßen:

[E]in unschuldiges Auge gibt es nicht. Das Auge verrichtet immer schon alt und weise sein Werk, es ist immer ein Auge, das von seiner eigenen Vergangenheit und von alten wie neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, der Finger, des Herzens und des Gehirns beherrscht wird. Es agiert nicht als ein isoliertes Instrument aus eigenem Antrieb, sondern als pflichtbewusstes Glied in einem komplexen und unberechenbaren Organismus. (Goodman 1968/1973: 19)

Die Konstitution von Wissensbeständen ist damit ein genuin polysemiotischer Prozess. Bei der Interpretation eines Kommunikats, sei er nun mono- oder polysemiotisch, aktiviert der Rezipient bewusst und unbewusst kognitive Ressourcen, die er unter Rückgriff auf verschieden geartete Zeichen aufgebaut, bestätigt und abgeändert hat. Diese These wird auch von dem Psycholinguisten Uhlenbeck unterstützt, der lapidar formuliert: „[...] every single sentence, also seemingly trivial sentence, has to be interpreted by the hearer with the help of extralinguistic data“ (1963: 11). Auch von hermeneutischer Seite wird das Textverstehen, d. h. das Verstehen verbaler Kommunikate, schon nicht als rein sprachlich bestimmt aufgefasst. Bereits bei der Lektüre als prototypischer Textrezeption gilt nämlich, dass der „außersprachliche Orientierungshintergrund“ (Stolze 2003: 159; vgl. auch ebd. 247) wesentliche Verständnishilfen bietet, weil er ebenso an der Aktivierung der zum Textverstehen notwendigen Wissensbestände teilhat. Wie viele textuelle Metaphern des alltäglichen Gebrauchs z. B. basieren auf Wissen, das man nicht sprachlich erworben bzw. vermittelt bekommen hat, sondern auf sensorischen Erfahrungen und Wahrnehmungsschemata beruht? Stöckl beschreibt sie

deswegen als „assoziative Brücken zu perzeptuellen Systemen wie Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen etc.“ (2004a: 210). Verstehen ist also, um es noch einmal zusammenzufassen, eine Tätigkeit, die sowohl auf Verbalia als auch von Nonverbalia gerichtet sein kann. Beim Nachvollzug polysemiotischer Werke manifestiert sich ‚Verstehen‘ in der Inbezugsetzung der jeweils kopräsenten Zeichen, deren semantische Seite ähnlich wie die von Textzeichen in ein „Miteinander als Kopräsenz in einem Bewußtsein“ (Paepcke 1986: 104) mündet.

Während der Rezeption aktiviert das Kommunikat die Wissensbestände des Rezipienten, die zu vielfältig sind, um ohne die kommunikative Okkurrenz ständig in seinem Bewusstsein präsent zu sein. Als Grundkomponente des intentionalen Prozesses, der zu dem Ergebnis ‚Verstehen‘ führt, wird dabei die Analyse des Kommunikats betrachtet. Jede Rezeption eines Kommunikats beinhaltet solche analytischen Herangehensweisen. Diese aber verändern sich mit der Zweckbestimmung des Verstehens (vgl. Kautz ²2002: 66). Ein eher unbedarfter Rezipient ‚versteht‘ ein Kommunikat anders als jemand, der mit ihm etwas Bestimmtes vorhat. Bucher (2004: 154f.; 2007: 68f.; 2011a: 143) spricht im ersten Fall vom sog. „activity mode“, im zweiten vom „goal mode“. Bei Boase-Beier (2017: 66) hingegen werden analog hierzu „simple“ und „creative reading“ unterschieden, da bei einer engagierten Rezeptionsweise stets kreatives Potenzial freigesetzt wird. Ein Rezipient im letztgenannten Sinne ist auch der Übersetzer, weil sein Verstehen später zweckgemäß in eine interlinguale Transfertätigkeit mündet. Seine Rezeption des Kommunikats wird durch den expliziten oder impliziten Übersetzungsauftrag bestimmt (vgl. Kautz ²2002: 70). Ein Verstehen *sub specie translationis* ist ein „problematisiertes und bewusstes Verstehen“ (Kußmaul 1996: 231); dies beinhaltet auch, dass der Übersetzer den Text mit den Augen der zielkulturellen Rezipientenschaft liest (vgl. Kupsch-Losereit 1996: 222). Der Librettoübersetzer bspw. ist nicht ein beliebiger Opernbesucher, der das zu transferierende Originalwerk im Konzertsaal einmalig rezipiert, womöglich lediglich dem „Kulinarismus“ (Honolka 1978: 91; vgl. ders. 1986: 125) einer schönen Musik und Inszenierung frönt (da der Text angeblich ja ohnehin nicht verstanden werden kann) oder gar alleine vom gesellschaftlichem Prestige des Opernbesuchs profitieren will. Ihm geht es vielmehr um den Einstieg in den hermeneutischen Zirkel mit der Oper als „Wirkungseinheit“ (Swarowsky 1959: 417), d. h. mit dem Werk in all seinen Teilen und Aspekten und um die stetige und kognitiv fördernde Auseinandersetzung mit ihm, bevor er dem zielkulturellen Rezipienten eine Version vorlegt, die dem Original in seiner Sinnvielfalt möglichst entspricht.

Die übersetzerische Tätigkeit kann demnach ein Weg sein, weiter als üblich in den Zirkel des Werkverstehens hineinzutauchen, denn durch die Suche nach zielsprachlichen Äquivalenten erschließen sich dem Übersetzer womöglich die Tiefendimensionen der Originalproduktion, die eine andere, weniger engagierte Lektüre oft nicht zutage zu fördern vermag. Aber nicht nur für den Übersetzer,

auch für den zielsprachigen Rezipienten eröffnet eine Übersetzung die Möglichkeit, das Original besser zu verstehen oder, neutraler, in einem anderen Lichte zu betrachten, gewährt diese doch als anderssprachliche Interpretation des gegebenen Originals womöglich neue Einblicke in und Perspektiven auf dasselbe (vgl. Gil 2015: 152; Cercel et al. 2017: 13). Eine solche übersetzungshermeneutische Sicht auf die Tätigkeit von Translatoren bekräftigt noch einmal die oben bereits als fruchtbar charakterisierte Einforderung der Mehrfachübersetzung ein und desselben Originals (vgl. 4.2.1).

Es kann also von einer translationsspezifischen Art des Verstehens von Texten wie auch von polysemiotischen Kommunikaten die Rede sein. Drei Merkmale sind dabei in loser Anlehnung an Stolze (2003: 201ff.) bestimmend für dieses translatorische Verstehen: Ganzheitlichkeit, Offenheit und – wir fügen hinzu – Mehrmaligkeit. Als zielführend gelten in der translatorischen Forschung immer wieder Übersetzungsmaximen, die auf die *Ganzheitlichkeit* und Übersummativität des Textes bzw. polysemiotischen Kommunikats eingehen und die Bildung, Bestätigung und Verwerfung von Sinnhypothesen durch den Übersetzer an dieser Texteigenschaft messen (Snell-Hornby 1992: 87) – eine Forderung, die Kaindl auch für die Librettoübersetzung übernimmt (1992: 60; 1996: 60). Die komplexen semantischen Zusammenhänge im polysemiotischen Werk können nur durch ein „holistisches Vorgehen“ des Rezipienten rekonstruiert werden, der den „gemeinschaftliche[n] Beitrag“ (Thome 2007: 122) der unterschiedlichen Zeichenstrukturen angemessen zu bewerten weiß. Nur auf der Grundlage einer solchen „holistischen Erfassung“ (ebd.: 129) bzw. „ganzheitliche[n] Betrachtung“ (Hennecke 2015: 219) lässt sich auch eine Übersetzung erstellen, die das semantische Gleichgewicht des Originals in der Zielkultur zu wahren oder nachzubilden versucht. Dazu ist es für den Übersetzer unerlässlich, die in der Zielkultur womöglich veränderten Bedingungen bezüglich der semantischen Funktionen und Potenziale nonverbaler Elemente zu kennen. Plädiert wird dabei für eine holistische Rezeption, die sich zunächst auf die Intuition des Rezipienten (vgl. Stolze 2017: 276)²¹⁶ und später auf seinen bewussten Nachvollzug der im Kommunikat enthaltenen Sinnspuren stützt. Auch für die Übersetzungskritik bildet die Tatsache, dass sich einem Rezipienten der Informationsgehalt eines Textes bzw. eines Kommunikats erst in der Inbezugsetzung aller Teile erschließt (vgl. z. B. Reiß/Vermeer 1984/1991: 211), eine zuverlässige Basis für die Bewertung getroffener übersetzerischer Entscheidungen.

Offenheit meint im Kontext des translatorischen Verstehens nicht nur das oben beschriebene Vertrauen darauf, dass der Text bzw. das Kommunikat sinnvoll ist (s. Abschn. 3.4.2), sondern sie wird auch als die Qualität eines Übersetzers angesehen, der durch die gründliche Auseinandersetzung mit dem Kommunikat

216 Nach Gil ist ein intuitives Verstehen gleichzusetzen mit einer ganzheitlichen Anschauung des Transferendum (vgl. 2007b: 80f.).

den eigenen Blickwinkel auf die Dinge und konventionelle Interpretationswege hinterfragt und der gerade in Bezug auf ästhetische Kommunikate darauf achtet, Sinnvielfalt zu erhalten, um durch seine spätere Reverbalisierungstätigkeit keine ideologisch-verkürzenden Übersetzungslösungen anzubieten. Die Offenheit des Translators für diese Sinndimensionen ist die Antwort auf die Offenheit bzw. auf das vielfältig Implizite im Kommunikat selbst (vgl. Kupsch-Losereit 1996: 226).

Der Eintritt in den hermeneutischen Zirkel über dem jeweiligen Werk bedeutet für den Übersetzer eine intensive, und das heißt in den meisten Fällen eine *mehrmalige Rezeption* des Originalwerks. Es ist bekanntlich erst dieses wiederholte und bewusste Pendeln zwischen dem Ganzen und den Teilen, die ein tiefgehendes Verständnis des Originals in seiner beschriebenen Sinnvielfalt ermöglichen. Ein solches Verständnis ist für den Übersetzer unentbehrlich. In Bezug auf ein polysemiotisches Werk sind dabei ‚die Teile‘ nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit den Elementen unterschiedlichen Zeichentyps, sondern mit den unten näher zu beschreibenden, oft an sich schon über semiotische Grenzen verlaufenden, d. h. polysemiotischen ‚Verstehenseinheiten‘.

Die sprachliche Operation, für die der Übersetzer herangezogen wird, basiert in jedem Stadium seiner Tätigkeit auf seinem Verständnis vom gesamten Kommunikat. Oder anders formuliert: Jede translatorische Entscheidung ist ein Symptom dessen, was der Übersetzer als Rezipient am Originalkommunikat verstanden hat (und was nicht). Auf unseren Fall bezogen, bedeutet dies: Bevor ein Übersetzer das Libretto einer Oper übersetzt, muss er idealerweise die gesamte Oper rezipieren, denn erst mit der vollständigen Rezeption des Kommunikatganzen kann er die vorgefassten Sinnhypothesen angemessen evaluieren und legitimieren. Die translatorische Praxis zeigt allerdings, dass dem Übersetzer aus den unterschiedlichsten Gründen manchmal der Zugang zum Gesamtkommunikat verwehrt wird. Dies soll etwa beim interkulturellen Transfer von Film- und Fernsehprodukten häufig vorkommen, in dessen Kontext der Übersetzer u. a. aus urheberrechtlichen Gründen den Originalfilm nicht ganzheitlich rezipieren darf und lediglich das Dialogskript vorgelegt bekommt (vgl. Krueger 1986; Reinart 2004: 103, 107). In solchen Fällen wird dem Translator eine (Roh-)Übersetzung abverlangt, welche den synsemantischen Beziehungen im polysemiotischen Werk von vornherein nicht gerecht werden kann, weil deren Urheber in Bezug auf das Kommunikat eben nur über ein Teilverständnis verfügt. In späteren Bearbeitungen seiner Rohübersetzung durch den Synchronregisseur, der den Originalfilm in seiner Gänze kennt und daher einen hermeneutischen Vorsprung hat, wird dieses Defizit aufzuheben versucht.

Auch in Bezug auf die Librettoübersetzung stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem zu übersetzenden Text und dem Gesamtkommunikat. Gemäß der semiotischen Definition von ‚Werk‘ – als die Summe der von einem Urheber (bzw. einem Urheberkollektiv) zu einem Ganzen disponierten Signifikanten, deren materielle Fixierungen bzw. Aktualisierung (die Zeichenträger) je

nach Werkexemplar variieren und deren Sinn (Signifikatstruktur) der Werkrezipient auf der Grundlage der mit dem Urheber geteilten, aber auch der eigenen Wissensbestände konstituiert – kann die Oper als das Werk eines Komponisten gelten, das ein anderes Werk, nämlich den vom Librettisten gestellten Text, beinhaltet und interpretierend ergänzt. Das Libretto kann insofern als eigenständiges, von der Vertonung losgelöstes Werk beschrieben werden, als es durch die gesamte Operngeschichte hindurch immer wieder auch als solches betrachtet, einzeln publiziert und vermarktet wurde (vgl. Buschmeier 1998: 161). Inwiefern das vom Librettisten fertiggestellte Produkt aber bereits die Charakteristika aufweisen muss, die der Vertonung durch den Komponisten die notwendige Grundlage bieten, ist in Abschnitt 3.4.2 beschrieben worden.

Die Oper ist und bleibt dabei ein ästhetisches polysemiotisches Kommunikat, wenn auch manchmal der ästhetische Wert ihrer textlichen Grundlage Gegenstand heftiger Diskussionen darstellt – auch und gerade in den Ausführungen von Librettoübersetzern.²¹⁷ Von einem rein deskriptiven Standpunkt aus, der dem Libretto Werkcharakter unabhängig davon zuspricht, ob es an und für sich literarisch wertvoll ist oder nicht, kann gelten: Die Oper bedarf des Librettos, um als vollwertiges Werk angesehen werden zu können. Umgekehrt bedarf aber das Libretto dazu nicht der notierten Oper. Deutlich voneinander abweichende Mehrfachvertonungen desselben Librettos – z. B. von Pietro Metastasio – legen eindrucksvolles Zeugnis davon ab. Die Operninszenierung wiederum ist ein Werk, das auf dem Zusammenschluss sprachlicher und musikalischer Anteile aufbaut und diesen wieder interpretierend ergänzt. Sie bedarf der Oper, die Oper aber umgekehrt nicht ihrer. Diese Bestimmungen gelten vornehmlich aus einer zeitgenössischen Sicht heraus und berücksichtigen von dieser Warte her die prototypische Chronologie der Opernproduktion von der Erstellung des Librettos über die Vertonung zur anschließenden, u. U. Jahrhunderte später stattfindenden Inszenierung. Sie berücksichtigen darüber hinaus aber auch, dass Opern auch über andere Medien als die Operaufführung distribuiert werden können, etwa über konzertante Aufführungen, Tonträger und Partituren, die in den meisten Fällen einer konkreten Inszenierung entbehren. Als es einige dieser Verbreitungsmechanismen noch nicht gab und man auch nicht wie heute ein mehr oder weniger festes Opernrepertoire hatte, sondern immer wieder aktuell komponierte Opern besuchen konnte, fiel der Opernbesuch als Gesamterlebnis, d. h. inklusive der Inszenierung, am ehesten unter den Opernbegriff. Hier hingegen gehen wir von einem Opernbegriff aus, der zunächst nur Libretto und Musik in sich fasst.

217 Auf dieses Phänomen kann im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht weiter eingegangen werden. Hier muss der Verweis darauf genügen, dass Operntheoretiker (vgl. z. B. Wagner 1961: 19, 24; Kretzschmar 1919:4) und Librettoübersetzer (vgl. z. B. Bitter 1866: 2, 61; Brecher 1911: 12; Heuß 1927: 7) oft auf die Trivialität und Prosaität der Textgrundlage verweisen. Auch in der jüngeren Forschung findet sich dieser Topos (vgl. Schneider et al. 2006: 27; Rudolph 2015: 20, 31).

Wenn bisher angeklungen ist, dass das Libretto für seine Verbreitung als eigenständiges Werk keiner Musik bzw. die Oper dafür keiner Operninszenierung bedarf, so ist dennoch zu unterstreichen, dass bei der semantischen Analyse einer konkreten Oper bzw. einer konkreten Operninszenierung nicht rückwirkend die Eigenständigkeit ihrer Teile reklamiert werden kann, wie Kvam (2014) dies bspw. im Kontext des interlingualen Kunstliedtransfers tut. Er unterscheidet ‚polysemiotische‘ Texte von den ‚intersemiotischen‘ und definiert die letztgenannten folgendermaßen: „Intersemiotische Texte sind von anderen poly- beziehungsweise multisemiotischen Texten dadurch zu trennen, dass sie eben aus zwei Textteilen bestehen, von denen jeder in sich ein selbständiger Text ist“ (2014: 118). Kunstlieder (und dementsprechend wohl auch Opern) stellen für ihn solche intersemiotischen Texte dar, weil die textliche Grundlage und die Musik angeblich getrennt voneinander ‚konsumiert‘ werden können:

Die beiden Textteile, der musikalische und der sprachliche, können nämlich getrennt auftreten, einerseits als Gedicht, andererseits als Instrumentalmusik. [...] Die Einheit von Text und Musik in Kunstliedern kann also grundsätzlich in zwei separate Texte in zwei verschiedenen semiotischen Systemen aufgebrochen werden. Kunstlieder enthalten somit Textteile, die einerseits in sich kohärent und potentiell selbständig sind, andererseits miteinander über besondere Kohärenzbeziehungen zwischen den beiden Teiltexten verbunden werden. (Ebd.)

Aus semiotisch-hermeneutischer Sicht ist diese Unterscheidung insofern nicht gewinnbringend, als nach dem Übersummativitätsprinzip in – zumal ästhetischen – polysemiotischen Kommunikaten die Elemente verschiedenen Zeichentyps nicht künstlich getrennt und die Sinndimensionen nicht einfach aufgeteilt werden können (s. Abschn. 3.5.2). Wenn auch Teile eines polysemiotischen Kommunikats für sich alleine Sinn ergeben, ja ein eigenständiges Werk darstellen können (wie ein Libretto oder ein Liedtext), so bedeutet das nicht, dass sich der Sinn des zu analysierenden polysemiotischen Gesamtwerkes aus der Summe solcher getrennter Sinnerfahrungen ergibt. Bei einem polysemiotischen Kommunikat geht es, wie nun oft genug angesprochen worden ist, ja gerade um das Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeichen. Entweder man rezipiert einen polysemiotischen Komplex in seiner Gänze oder aber einen Teil davon – u. U. als monosemiotisches Kommunikat. Die am jeweiligen Gegenstand erfahrbaren Sinndimensionen sind aber nicht miteinander vergleichbar. Bestimmte Sinnhypothesen stellen sich nur im polysemiotischen Kommunikat ein. Schon Castil-Blaze weist auf diesen Umstand hin und betont, dass z. B. ein für sich rezipiertes Libretto nicht identisch ist mit dem gleichen Libretto in seiner vertonten Form: „Un livret d’opéra cesse d’exister en sa forme et teneur au moment où le compositeur l’a mis en œuvre“ (Castil-Blaze 1858: 127). Auch Brecher charakterisiert die Auffassung von der Oper als Summe zweier ‚Teiltexte‘ schlicht als „sonderbar“ und naiv:

Welch eine sonderbare Auffassung, die Oper zu einem Additionsergebnis zweier Kunstwerke, jedes von selbständiger Geltung, abzustempeln! In Wirklichkeit liegt

4 Polysemiotizität und Translation

die Sache doch so, daß Dichtung und teilweise auch Musik ein Beträchtliches von ihrer selbständigen Geltung aufgeben haben müssen, um ein drittes Geschlecht, eben das der Oper oder des Musikdramas, erzeugen zu können. (Brecher 1911: 7)

An späterer Stelle fasst er zusammen: „Im wirklich meisterlichen Opernwerk lassen sich Wort- und Tonwirkung gar nicht mehr scheiden, sie sind ein untrennbares Bündnis eingegangen, zu einer neuen Einheit erwachsen“ (ebd.: 12). Nicht den einzelnen Zeichentypen also, sondern den Kohärenzbeziehungen zwischen ihnen ist bei der Analyse des polysemiotischen Kommunikats – in Kvams Fall eben des Kunstlieds und in unserem Fall der Oper – unbedingt der Vorrang zu geben, denn dies sind die Bedingungen für die übersummativ Sinnkonstitution, die das Gesamtwerk erst ausmachen.

Im Zuge der sich Ende des 18. Jahrhunderts ereignenden und unten (Kap. 5) detaillierter zu besprechenden Opernreform hat C. W. Gluck mit seinen sog. Reformopern dieses Postulat bekräftigt. So bemerken Croll/Croll zu einer seiner bekanntesten Opern, *Alceste* (1676): „Glucks Musik [...] verbindet sich mit Calzabigis Text zu einem vollkommenen Ganzen, beides bedingt sich gegenseitig, wäre ohne das andere Element nicht denkbar“. Die für sich genommene Musik vermittelt, so kann Musiksemiotikern zugestimmt werden, alleine nicht den gleichen Sinn, den sie in der Oper oder dem Kunstlied aufgrund des gemeinsamen Auftretens mit Sprache und Szene zu übermitteln imstande ist.²¹⁸ Einem Opernlibretto oder einem Gedicht kann von einem Rezipienten zwar ein kohärenter Sinn zugewiesen werden; auch kann die dazu komponierte Musik in einer rein instrumentalischen Fassung ‚irgendwie‘ Sinn ergeben – im Gesamtkomplex Oper oder Kunstlied erfährt ein Rezipient allerdings einen anderen, mannigfacheren Sinn, denn die synsemiotischen Bezugnahmen der Zeichen aufeinander und das synsemiotische Zeichenlernen machen ihm Dimensionen zugänglich, die eben nur am Zeichenverbund erfahrbar sind. Eine Unterscheidung von polysemiotischen und intersemiotischen Texten erscheint also gerade auch im translatologischen Kontext wenig gewinnbringend, denn die Übersetzung eines alleine wie im Zeichenverbund gleich funktionierenden bzw. die gleichen Sinndimensionen aufweisenden Textes würde dem Übersetzer nicht jene Beschränkungen auferlegen und Potenziale eröffnen, die in den Reflexionen von Übersetzertheoretikern so zahlreich überliefert sind.

Bisher war die Rede davon, dass sich die Verstehensleistung eines Rezipienten nicht nur auf verbale, sondern auch auf nonverbale Handlungen beziehen kann und dass kopräsent heterogene Zeichen gemeinsam verstanden werden (müssen). Doch wurde bis *dato* noch keine genauere Aussage darüber getroffen, wie das Verstehen polysemiotischer Zeichenkonfigurationen vonstattengeht.

218 Anders stellt sich der Sachverhalt dar, wenn die musikalischen Teile bereits vorher von einem Rezipienten im Verbund mit den anderen Zeichen aufgenommen wurde, ein Zeichenlernen damit bereits erfolgt ist und wenn eine von diesen Zeichen losgelöste Aufführung ihn zur Erinnerung an diese vorangegangene Rezeptionssituation veranlassen.

Nachfolgend stellt sich also die der Polysemiotizitätsforschung schon bekannte und von ihr als problembehaftet charakterisierte Frage nach den ‚Verstehenseinheiten‘ bzw. deren Korrelaten im konkreten Kommunikat. Als „äußerst schwieriges Problem“ (Fischer-Lichte 1981: 329) gilt diese Frage nach den Verstehens-einheiten deshalb, weil diese weder deckungsgleich sind mit den Elementen eines einzigen Zeichentyps noch weil sie mit der Definition des singulären Zeichens überhaupt zusammenfallen müssen. Vielmehr umfasst eine Verstehenseinheit weniger und gleichzeitig mehr als die Signifikatseite eines Zeichens: Einerseits kann ein einzelnes Zeichen als Träger mehrerer und u. U. verschiedener Sinneinheiten – die strukturalistische Sprachtheorie spricht von ‚Semen‘ – verstanden werden, andererseits können zwei oder mehrere (auch heterogene) Zeichen als Träger des gleichen semantischen Merkmals bzw. ‚Sems‘ interpretiert werden. Solche Beobachtungen hat Greimas (1966/1971) in seinem Umriss einer strukturalen Semantik und spezieller in seinem Abschnitt zur *Isotopie der Rede* (ebd.: 60–92) angestellt. Seine Theorie, die später u. a. von Rastier (1972/1974) weiterentwickelt wurde, soll den folgenden Ausführungen als Ausgangspunkt dienen.

Als Isotopie bezeichnet man in der Sprachwissenschaft die Rekurrenz eines dominanten semantischen Merkmals in mindestens zwei morphematischen bzw. lexematischen Einheiten (vgl. Kallmeyer et al. 1974: 149).²¹⁹ Man sagt auch, diese Einheiten seien auf einer Isotopieebene miteinander verbunden. Da solche Isotopieebenen nicht in nur in einzelnen Syntagmen, sondern an Textabschnitten und sogar an ganzen Texten nachgewiesen werden, gehören sie zum Untersuchungsgebiet einer transphrastischen Textanalyse. Die Erforschung von Isotopien ist damit das Anliegen einer Textlinguistik bzw. – wie im Folgenden ersichtlich wird – allgemeiner auch das einer Semiotik der Zeichenauswahl. Ein Text wird durchzogen von mehreren vom Rezipienten hierarchisch anzuordnenden Isotopien. Dabei fungiert eine dominierende Isotopieebene bzw. ein dominierendes Bündel von Isotopien als Thema des Textes. Isotopien wirken disambiguierend, indem sie dazu führen, dass ein Rezipient das potenzielle Bedeutungsspektrum einer einzelnen sprachlichen Einheit, das diese auf der *langue*-Ebene womöglich aufweist, im Hinblick auf ihre konkrete textuelle Verwendung reduziert, und zwar mit dem Ziel, einheitliche Textaussagen zu konstruieren. Isotopieebenen sind somit die Garanten von Textkohärenz. Dabei bedeutet aber, wie schon Greimas (1966/1971: 87) betont, diese Herabsetzung des semantischen Potenzials nicht, dass der Text zu einem Zeichenkonglomerat von eindeutiger bzw. eindimensionaler Semantik und somit etwa unbrauchbar für ästhetische Anliegen wird. Im Gegenteil ist es gerade die Vielfalt von Isotopieebenen bei einer überschaubaren Anzahl an Signifikanten, sog. „komplexe[r] Isotopien“ (Kallmeyer et

219 Im Gegensatz hierzu fasst Rastier (1972/1974: 154) die Isotopie als „Wiederholung einer beliebigen sprachlichen Einheit“ auf, beschränkt sich also nicht nur auf die semantische Ebene sprachlicher Zeichen, sondern subsumiert unter den Begriff auch phonetische, d. h. syntaktische Rekurrenzen (vgl. ebd.: 157).

al. 1974: 155ff.), die eine ästhetische Rezeption bestimmter *ver-* und *gedichteter* Texte nahelegen.

Bei der Übersetzung von Texten kann davon ausgegangen werden, dass die Textsemantik, auf deren Beschreibung die Analyse von Isotopien abzielt, vom Übersetzer i. d. R. als Invariante behandelt wird. Paepcke schreibt diesbezüglich: „[B]eim Übergang von einer Sprache in die andere muß auf den Textebenen eine semantische Identität bestehen, also eine Gleichheit des Gemeinten“ (1986: 107). Der Nutzen einer semantischen Analyse des Originaltextes bzw. der Analyse seiner Isotopieebenen ist in einschlägigen translatologischen Beiträgen dementsprechend bereits erkannt worden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1987; Thiel 1996). Gleichzeitig wird allerdings immer wieder beobachtet, dass diese Theorie in der Übersetzungswissenschaft vergleichsweise wenig rezipiert wird. Im Folgenden soll darum gehen, einige Grundaussagen rund um Greimas' Theorie der Isotopie, die Kallmeyer et al. (1974: 143–161) in prägnanter Form zusammengefasst haben, für das Anliegen der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung neu zu interpretieren. Der Isotopiebegriff kann, da er etymologisch keine notwendige Bindung zur verbalen Kommunikation aufweist, seine Sprachspezifik abgeben und für andere mono- und polysemiotische Kommunikate (mit und ohne Sprache) in Anspruch genommen werden. Isotopieebenen, „wesenhafte Bedeutungsbeziehungen“ (Porzig 1934: 70 *et passim*) oder „Solidaritäten“ (Coseriu 1967/1974: 75) können auf der Ebene der Zeichenauswahl somit nicht nur zwischen Sprachzeichen, sondern auch zwischen den Zeichen anderen Typs bzw. in polysemiotischen Kommunikaten bestehen.

Wie ein Text kann auch ein jedes polysemiotische Kommunikat als ein „Gefüge von Isotopien“ (Stolze 1992: 131) aufgefasst werden. Entsprechende Aussagen über einen Text und sein Verständnis können damit auch auf polysemiotische Komplexe übertragen werden: Die Theorie der Isotopien ist damit nicht nur ein „geeignetes Instrument für die Beschreibung der *semantischen Tektonik* von Texten“ (Kallmeyer et al. 1974: 147), sondern auch von polysemiotischen Gebilden. Dies gilt für die Interpretation durch einen beliebigen Rezipienten, insbesondere aber auch für den Erforscher polysemiotischer Kommunikate. Grundüberzeugung der Polysemiotizitätsforschung ist es dabei, dass solche rekurrenten und dominanten Seme bzw. solche Isotopieebenen über semiotische Grenzen verlaufen und dass es in dieser Hinsicht die „beteiligten Kode-Elemente bewusst als prinzipiell gleichrangig einander zugeordnet und als zusammenwirkend“ (Thome 2005: 14) zu begreifen gilt. Als eine Bedingung für das Verständnis und die wissenschaftliche Beschäftigung mit polysemiotischen Kommunikaten könnte also die gezielte Suche nach semantischen Merkmalen gelten, die im vorliegenden verbalen *und* nonverbalen Material rekurrent sind. Im Folgenden interessieren v. a. die in Ton-Wort-Gebilden rekonstruierbaren Isotopieebenen.

In diesem Licht lassen sich einige der oben vorgestellten Konzepte noch einmal folgendermaßen umschreiben: Das hermeneutische *Wohlfühlen* und das

werkinterne *Zeichenlernen* (s. Abschn. 3.4.2) korrespondieren mit der Suche nach und dem Auffinden von verbale und nonverbale Zeichen übergreifenden Isotopieebenen. Die Gültigkeit von *Sinnhypothesen* wiederum (vgl. ebd.), die im Laufe der Rezeption bestätigt, erweitert und verworfen werden, ist dann gleichbedeutend mit der Möglichkeit, bei der Rezeption des polysemiotischen Werkes bestimmte Isotopieebenen aufrecht erhalten zu können. Auch die *Sinnvielfalt* des Werkes, von der bereits die Rede war und die es durch den Übersetzer möglichst zu erhalten gilt, kann unter Rückgriff auf den Isotopiebegriff erklärt werden, und zwar als die Parallelität und Überschneidung vieler verschiedener Isotopieebenen in ein- und demselben Text bzw. Kommunikat, wobei ein bedeutungstragendes Element mehreren Isotopieebenen gleichzeitig zugehören kann.

Wichtig erscheint an dieser Stelle die auch für die folgenden Ausführungen nützliche Präzisierung, dass Isotopieebenen Teil einer vornehmlich semantischen Beschreibung eines Kommunikats darstellen und zu dem gehören, was im Laufe der vorliegenden Arbeit immer wieder als Text- bzw. Kommunikatsinn bezeichnet wird. Dennoch können Isotopien nicht völlig losgelöst von der Pragmatik und Syntaktik eines Kommunikats beschrieben werden (vgl. Thiel 1996: 59). Zum einen sind nach dem Urteil Kallmeyers et al. (1974: 154) Isotopien zwar mit der Ebene der werkinternen Sinnebenen gleichzusetzen, diese sind aber immer auch durch eine Berücksichtigung der Situationssemantik zu ergänzen: „*Textsemantik* ist weder ausschließlich *Situationssemantik* noch ausschließlich *Isotopiesemantik*. Sie ist notwendigerweise beides zugleich.“ Die Beziehung der Werksemantik zur Werkpragmatik ist an anderer Stelle der vorliegenden Arbeit bereits angesprochen worden (s. Abschn. 3.5.1). Zum anderen ist die Konstruktion von Isotopieebenen auch von der syntaktischen Struktur der gegebenen und zu verstehenden Einheiten abhängig. Diese gilt es, im folgenden Abschnitt (s. 4.2.3) zu beschreiben.

Es braucht nach dem Umriss einer hermeneutischen Polysemiotizitätsforschung (Kap. 3.4) nicht eigens erwähnt zu werden, dass es vom Rezipienten abhängt, welche Isotopien er im polysemiotischen Kommunikat erkennt oder konstruiert, und dass diese nicht unbedingt immer objektiv gegeben sind; Sinn ist in Übereinstimmung mit den obigen Ausführungen (vgl. Abschn. 3.5.2) eben eine Größe, die der Rezipient im Dialog mit dem vorfindlichen Kommunikat aushandeln muss. Diese Bemerkung ist allerdings nützlich, wenn man z. B. eine Aussage Kußmauls heranzieht, der zum translatologischen Verstehensbegriff schreibt: „Die strukturalistische Bedeutungsanalyse liefert dem Translator wichtige operationale Verfahren, aber sie sind nur die halbe Wahrheit. Die andere Hälfte ist die durch den Hörer/Leser vorgenommene ‚Verarbeitung‘ der Bedeutung“ (1996: 229). Eine strukturalistische Bedeutungsanalyse, worunter Kußmaul „die Unterscheidung zwischen *signifiant* und *signifié* und die Vorstellung von Wortbedeutung als Bündelung semantischer Merkmale“, also auch die Theorie zur Textisotopie versteht, ist mit hermeneutischen, d. h. den verstehenden

Übersetzer in den Fokus des Interesses rückenden Überlegungen durchaus kompatibel. Jede noch so gewagte individuelle Interpretation braucht eine Anbindung an den Text, wenn sie in intersubjektiver Weise Gültigkeit beanspruchen soll. Deswegen kann Eco überhaupt von einer „*intentio operis*“, einer Intention des Werkes (1990/³2004: 35ff.), sprechen. Die in hermeneutischer Hinsicht interessante Frage wäre also nicht, *ob* der Übersetzer bei seiner verstehenden Tätigkeit Isotopien erkennt, sondern *welche* er erkennt und inwiefern diese intersubjektiv legitimierbar sind.

Die Analyse synsemiotischer Isotopien kann insofern auch für die Librettoübersetzung fruchtbar gemacht werden, als diese –vom Übersetzer erkannt – die Verbalisierung des Translats wesentlich mitbedingen. Die Individualität des Verstehens polysemiotischer Kommunikate hat wiederum die im Abschnitt 4.2.1 beobachtete Interpretations- und damit auch Übersetzungspluralität zur Folge. Musikalische Strukturen weisen, wie oben bereits angedeutet wurde (s. Abschn. 3.4.1), in einem Kontext, in dem sie für gewöhnlich als semantische oder leicht semantisierbare Elemente betrachtet werden (etwa in Oper, Lied, Programm- und Filmmusik), im Vergleich zu verbalen Autosemantika i. d. R. ein breiteres Bedeutungsspektrum auf. Dies führt dazu, dass viele Semiotiker ihnen Vagheit und Unbestimmtheit und sogar Asemantizität attestieren (vgl. ebd.). Wenn es wahr ist, dass Isotopien, die man als musikalischer Laie zunächst am ehesten in den Sprachstrukturen des Werks ausfindig zu machen tendiert, auf die Inhaltsseite musikalischer Elemente ausgeweitet werden können, so kann von einer gerichteten Disambiguierung von musikalischen durch textuelle Bedeutungen die Rede sein. Zwei Beispiele sollen hierfür angeführt werden, um zu zeigen, auf welchen unterschiedlichen Ebenen die Musik sprachliche Isotopien fortführen kann: Das erste Beispiel soll auf die *Tonart* eingehen und auf die Überlegungen, die einen Komponisten dazu führen, einem zu vertonenden Text eine bestimmte Tonart zuzuweisen. Das zweite Beispiel schenkt einer charakteristischen *Tonfolge*, dem sog. *passus duriusculus*, Aufmerksamkeit, die auf der motivischen Keimzelle eines einzigen Intervalls beruht.

Der Musikwissenschaftler Rosato legt die Isotopieebenen frei, die dort nachvollzogen werden können, wo der Komponist G. Caccini in einer musikalischen Werksammlung (*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614) die Grundtonart bzw. den Modus des jeweiligen Stücks in Übereinstimmung mit dem Titel oder *Incipit* des von ihm zu vertonenden Textes wählt. In diesem Kontext ist es bspw. nicht verwunderlich, wenn in einem Stück mit dem Titel „*Se voi lagrime a pieno*“ (Nr. 13) der als ‚Leidenstonart‘ überlieferte phrygische (Kirchen-)Modus zum Einsatz kommt (vgl. 2016: 96ff.), weil eben verbalen Elementen wie „lagrime“ und musikalischen Elementen wie dem für diesen Modus charakteristischen, spannungsvollen Halbtonschritt von der ersten zur zweiten Stufe das gemeinsame Sem {Leid} und {Schmerz} in gleichem Maße eignen. Weitere Beispiele für die Tonartensymbolik führt die Analyse in Kapitel 5 an.

Der *passus duriusculus* ist eine chromatisch absteigende und meistens eine Quarte umfassende melodische Linie. Sie wird in der Musik oft als Zeichen oder *topos* (vgl. Noske 1994: 38) für jede Art von Sorge, Trauer und Leid herangezogen. Geschuldet ist die der in der okzidentalen Musik, genauer: in der Renaissance- und Barockzeit, gepflegten Konvention folgende, absteigende und Seufzer bzw. Weinen evozierende Verkettung spannungsgeladener Halbtonschritte (vgl. Monelle 2000: 66ff.) als Ausdruck innerer Anspannung und Trauer zu betrachten – zumal wenn sie in einem langsamen Tempo und in einer Moll-dominierten harmonischen Aussetzung vorliegt. All diesen musikalischen Mitteln eignet zumindest potenziell das Sem {Trauer} oder {Leid}. Ein entsprechender mitgelieferter Text kann die Gründe für den Schmerz weiter spezifizieren und das eine Mal etwa die Interpretation als Schmerz über den endgültigen Verlust einer geliebten Person, ein anderes Mal als Herzschmerz angesichts eines unerfüllten oder hinausgezögerten (und durchaus erotischen) Begehrens nahelegen. In Didos Lamento „When I am laid in earth“ am Ende von Purcells Oper *Dido and Aeneas* (ca. 1688) bspw. kommt beides in eindrucksvoller Weise zusammen. Die unmittelbar vorangehende Handlung und der den Selbstmord der Königin Dido antizipierende Arientext ergänzen in diesem Beispiel die ergreifende Bekundung ihres Gemütszustandes, die in der Musik u. a. mit der ostinaten Führung der beschriebenen *passus duriusculus*-Figur erst ihre eindringliche Evidenz erhält.

Zur Veranschaulichung dieser kompositorischen Figur kann aber auch ein Beispiel aus der Analyse von Glucks *Orfeo* vorweggenommen werden. Im Trauerchor, der den ersten Akt der Oper einleitet und in dem Orfeos Schmerz über den Verlust seiner geliebten Euridice besungen wird, findet sich die folgende mehraktige Passage, die sich fast ausschließlich des Gestaltungselements der kleinen Sekunde bzw. des Halbtonschritts als Symbol des Leides bedient.

Eu-ri-di - ce!
 Eu-ry-di - ke!

(P) *che pian - gen-do ti chia - ma, e si - la - gna.*
 der dich an - ruft in Trä - nen, schmerz-er - be - bend,

(P) *che pian - gen-do ti chia - ma, e si la - gna.*
 der dich an - ruft in Trä - nen, schmerz-er - be - bend,

(P) *che pian - gen-do ti chia - ma, e si la - gna.*
 der dich an - ruft in Trä - nen, schmerz-er - be - bend,

Abb. 8: Der *passus duriusculus* im Trauertombeau (*Orfeo* I.1, T. 42–47)

Die taktweise wiederholte Motivik des Chorsoprans, -alts und -tenors (untere drei Notensysteme) besteht bis zum vierten Schlag im vierten der hier wiedergegebenen Takte (T. 45) ausschließlich aus Halbtonschritten. Der Chorsopran (das zweite Notensystem von oben) weist sogar den für den *passus duriusculus* typischen Quartabstieg (von g' nach d') auf.²²⁰ Das Fehlen des Chorbasses und jeglicher Bassbegleitung versinnbildlicht den vom Protagonisten schmerzensempfundene, fundamentalen Verlust seiner Geliebten, der ebenso in der kleinen absteigenden Sekunde (es"–d") seiner eigenen „Euridice“-Anrufung (vgl. oberstes Notensystem) Ausdruck findet. Orfeo selbst ist an späterer Stelle des Werks sogar die *Passus-duriusculus*-Figur beschieden, wenn er in der ersten Szene des zweiten Aktes vor den Geistern der Unterwelt singt:



Abb. 9: Der *passus duriusculus* auf „languir d’amor“ (*Orfeo* II.1, T. 240ff.)

Die Furien und Geister würden weniger grausam sein, wenn sie die Liebesqualen fühlen könnten, die Orfeo heimsuchen. Die Formulierung im Original („Languir d’amor“) hat den Komponisten bei der Vertonung dieser Stelle zum Rückgriff auf das musikalische Zeichen für ‚Leid‘ verleitet, und folgerichtig setzt auch Swarowsky in seiner deutschen Übersetzung die entsprechende Formulierung („Liebe Leid“) unter diese symbolträchtigen Noten.

Potenziell kann aber auch die Musik die verbale Aussage determinieren, indem sie steuert, wie das verbal Geäußerte zu interpretieren ist. In diesen Fällen wirkt die Sprache, um eine in den Kommunikationswissenschaften bekannte Unterscheidung zu bemühen, als „Inhaltsaspekt“ der Kommunikation, weil sie Träger des *Was* bzw. der zu verarbeitenden Information ist, und die Musik als „Beziehungsaspekt“, weil erst sie die unentbehrlichen Hinweise darauf gibt, *wie* diese Information zu verstehen ist (vgl. Watzlawick et al. 1969/¹²2011: 61ff.). Dass die Musik dabei selbst den ‚Inhaltsaspekt‘ (und nicht nur den ‚Beziehungsaspekt‘) mitbedingt, ist Grundüberzeugung einer Polysemiotizitätsforschung, die Werke mit musikalischen Anteilen zum Untersuchungsgegenstand erhebt. Ein Beispiel hierfür wäre die musikalischen Formgesetzen gehorchende, vom eigentlichen Texturheber ja nicht vorgesehene Wiederholung verbaler Bausteine. Diese benutzt der Komponist u. a. zur Intensivierung und Abschwächung bestimmter sprachlicher Aussagen, kurz: für seine eigene Interpretation der sprachlichen Aussage (Beispiele hierfür finden sich z. B. in Chemotti 2016: 75f.; Rosato 2016:

220 Vetter, der bestimmte Szenen aus Glucks *Orfeo* als „bewußte und erstrebte Annäherung“ an Jean-Philippe Rameaus *Castor et Pollux* (1737) begreift, weist solche Chromatik auch an der als Vorbild fungierenden letztgenannten *tragédie lyrique* nach (vgl. 1925: 322).

111ff.). Besonders interessant sind jene Fälle, in denen der gleiche wiederholte Text unterschiedliche musikalische Ausdeutungen erfährt (vgl. ebd.).

Von Wichtigkeit sind solche Beobachtungen gerade in den Fällen synsemantischer Kontradiktion (s. Abschn. 3.5.2), in denen Zeichen unterschiedlichen Typs divergente Aussagen tätigen bzw. einander widersprechen. Noske (1994: 45f.) führt diesbezüglich Beispiele aus der Opernliteratur an, die ihn auch dazu bringen festzuhalten:

I am referring to those cases in which the two media, text and music, contradict each other. Now, which is speaking the truth? Since in opera the true creator of drama is the composer, the answer is obvious. It is the music that belies the words and not vice versa. (Ebd.: 45).

Wenn Musik und Figurenrede einander widersprechen, so ist nach Noske die Musik das glaubhaftere und, bezogen auf die synsemantische Gesamtaussage, dominante Element. Man könnte dies unter Rekurs auf die von Pfister unterschiedenen Erzählebenen (vgl. Abschn. 3.5.1) dahingehend erklären, dass die Figurenrede im (musik-)theatralen Kunstwerk auf dem inneren Kommunikationssystem zu verorten ist und den subjektiven Ausdruck der miteinander interagierenden Charaktere darstellt, während die Musik (und auch die Szene) als Ersatz für die Erzählinstanz in anderen literarischen Gattungen (etwa dem Roman) die Funktion einer u. U. objektiveren Darstellung bzw. Narration innehaben kann. Dies hängt nicht zuletzt mit der Chronologie der Opernproduktion zusammen, die vorsieht, dass ein Komponist die fertige textliche Grundlage, das Libretto, interpretierend umgestalten, d. h. mit seiner Kunst die bestehende Aussage bestätigen, intensivieren, ihr aber auch widersprechen kann. Selbiges gilt auch für den Verantwortlichen der wiederum später erfolgenden Inszenierung, der die Aussage des ihm vorliegenden sprachlich-musikalischen Gebildes, der Oper, uminterpretieren kann. Ein Beispiel hierfür ist die in der vorliegenden Arbeit stellenweise mitberücksichtigte Inszenierung des *Orfeo* (Václav Luks 2014, vgl. Kap. 7.2), in der das von Calzabigi und Gluck vorgesehene, seinerseits vom antiken Mythos abweichende glückliche Ende durch die Abschlussszene, in der Orfeo traurig und einsam die Feierlichkeiten zu Ehren der wiederbelebten Euridice verlässt, eindeutig infrage gestellt und vielmehr als Traum- oder gar Wahnvorstellung uminterpretiert wird. Es bleibt daher festzuhalten: Durch die Kopräsenz des jeweils anderen Zeichentyps gewinnen die Elemente in einem polysemiotischen Kommunikat ein definiertes semantisches Profil, das vom Rezipienten in einer holistischen Verstehenstätigkeit rekonstruierend nachvollzogen werden muss.

Die oben beschriebenen Subkategorien synsemantischer Bezugnahme (Redundanz, Komplementarität, Kontradiktion und Indifferenz, vgl. 3.5.2) können ebenso durch den Rekurs auf den Isotopiebegriff näher bestimmt werden. Von *synsemantischer Redundanz* kann dort die Rede sein, wo Elemente unterschiedlicher semiotischer Systeme im Wesentlichen die gleichen Seme aufweisen und somit die Konstitution kongruenter Isotopieebenen erlauben. Den Normalfall

wird allerdings die *synsemantische Komplementarität* darstellen, jene Fälle also, in denen Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme einander in der Aussage ergänzen, weil sich ihre Seme nur teilweise überschneiden und damit erst gemeinsam den Aufbau von kohärenten Isotopieebenen erlauben. Der Übersetzer muss dabei berücksichtigen, dass nonverbale und verbale Strukturen in sich verändernden Dominanzverhältnissen an der Sinnkonstitution im polysemiotischen Kommunikat teilhaben (vgl. Titzmann 1990: 375, 382; Kalverkämper 1993: 223). Die *synsemantische Kontradiktion* hingegen lässt sich beschreiben als die Kopräsenz sich widersprechender Zeichen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der gleichen Isotopieebene, denn Aussage und Widerspruch müssen sich auf ein gemeinsames *tertium comparationis* beziehen. Es besteht also gewissermaßen eine Parallele zwischen der synsemantischen Kontradiktion zweier heterosemiotischer Elemente und der im rein sprachlichen Bereich vorfindlichen rhetorischen Figur des Oxymorons, bei der ebenfalls zwei sich auf den ersten Blick widersprechende Aussagen zu einer ganzheitlichen Interpretation fügen lassen. Bauen zwei gemeinsam in Zeit und Raum auftretende polysemiotische Zeichenmengen jeweils eigene Isotopieebenen auf, die in keinerlei semantischer Verbindung zueinander stehen, kann man von *synsemantischer Indifferenz* sprechen (vgl. Abschn. 3.5.2).

Es lässt sich mit Bezug auf das Librettoübersetzen festhalten: Das Verständnis eines polysemiotischen Kommunikats basiert auf dem Nachvollzug der gegenseitigen Semantisierung bzw. semantischen Disambiguierung der Zeichen. Grundlage hierfür bilden die vom Rezipienten am polysemiotischen Ganzen beobachteten Isotopieebenen. Oben (s. Abschn. 3.4.2) wurden solche Prozesse ‚werkinternes Zeichenlernen‘ genannt. Solche Prozesse folgen üblicherweise bestimmten Regeln, über deren Kenntnis der Übersetzer verfügen muss. Diese Kompetenz bedingt nicht nur dessen eigenes Verständnis vom Werk, sondern hilft ihm bei der Einschätzung, ob der anvisierte Rezipient durch das neue, zielkulturell zu (re-)präsentierende Kommunikat zu den gleichen bzw. zu sehr ähnlichen Lernprozessen angeregt werden kann oder nicht. Dazu muss der Übersetzer anzugeben in der Lage sein, in welchem synsemantischen Verhältnis die einzelnen semiotischen Komponenten zueinanderstehen, d. h. ob sie synsemantisch redundant, komplementär, kontradiktorisch oder einander indifferent sind und ob es dabei einen dominierenden Zeichentyp gibt (vgl. Abschn. 3.5.2). Bei polysemiotischen Großformen, die sich in Raum und Zeit verändern (wie die Oper oder das Comicbuch), tritt diesbezüglich wahrscheinlich eine größere Variationsbreite auf als bei kleineren und in temporaler wie spatialer Hinsicht begrenzten Kommunikaten (wie etwa dem Kinderlied oder der Werbepostkarte). Die letztgenannten Kommunikatsorten dürften homogener sein als die ersten und sie können aus diesem Grund translatorisch als prinzipiell fordernder angesehen werden. Zu jedem Zeitpunkt einer Oper muss sich der Übersetzer also im Klaren darüber sein, in welchem Verhältnis Sprache, Musik und inhärente szenische Handlung zueinanderstehen. Nicht immer illustriert z. B. die Musik die Sprache,

nicht immer ist diese der Sprache untergeordnet und affirmiert diese in ihrer Aussage. Manchmal ist sie die dominante Bedeutungsträgerin (etwa in der Ouvertüre, den Arienvorspielen und Ensemblesätzen etc.), manchmal widerspricht sie der Aussage des sprachlich Übermittelten (Beispiele in Kap. 5.3). In semantischer Hinsicht resultieren punktuelle Übersetzungsverfahren auch bei der Librettoübersetzung aus einer holistischen Kenntnis des Gesamtkommunikats, nur dass hier nicht wie beim herkömmlichen Übersetzen der Text, d. h. die Summe der verbalen Anteile, die Sinneinheit darstellt, sondern die Summe aller (zum Zeitpunkt der Übersetzung) am Werk teilhabenden verbalen und nonverbalen Zeichen.

Das vom Übersetzer am Text bzw. polysemiotischen Kommunikat Verstandene bildet nun die Grundlage für den eigentlichen Übersetzungsprozess, denn „mit dem Verstehen hört die Arbeit des Übersetzers nicht auf“ (Kußmaul 2007³2015: 13). Wenn wie Stolze schreibt „Übersetzen heißt, der Mitteilung kommunikative Präsenz zu verschaffen“ (2003: 207), so hat sie mit dieser Aussage die zweite Phase des Übersetzungsprozesses, die produktive bzw. Reverbalisierungphase, im Auge. In dieser disponiert der Übersetzer unter Berücksichtigung der synsemantischen Bezüge und der Dominanzverhältnisse im originalen polysemiotischen Kommunikat die zielsprachlichen Signifikanten zu einem Text, in der Hoffnung, dass durch diese die am Original erfahrenen semantischen Verhältnisse (möglichst) beibehalten werden (vgl. dazu Mayoral et al. 1988: 363). Bei der Übersetzung beibehalten werden die synsemantischen Relationen zwischen Text und Musik etwa in folgendem tonmalerischen Beispiel aus dem unten eingehend besprochenen Korpus: Amor überbringt Orfeo die Nachricht, er dürfe zur Unterwelt hinabsteigen, um seine Geliebte zurückzuholen, allerdings mit der bekannten Auflage, er möge sie nicht anblicken und ihr den Grund seines Schweigens nicht offenbaren. Der Protagonist malt sich die Konsequenzen eines Verstoßes gegen dieses Gebot aus und singt folgende rezitativische Passage:

ORFEO: Nel figurarlo solo sento gelarmi il sangue, tremarmi il cor. (*Orfeo* I.2, T. 159–165)

ORPHEUS: Schon beim bloßen Gedanken stockt mir das Blut in den Adern, es zittert mein Herz. (*Orfeo_de_HS* ebd.)

160

Allegro legato

sen - to ge - lar - mi il san - gue, tre - mar - mi il cor!
stockt mir das Blut in den A - dern, es zit - tert mein Herz.

Abb. 10: Beibehaltung der synsemantischen Komplementarität zwischen Text und Musik (*Orfeo* I.2, T. 160–165)

An dieser Stelle soll es um die Kernaussage dieses Verses, „sento tremarmi il cor“ bzw. „zittert mein Herz“ (T. 161f.), gehen, dessen Inhalt in der musikalischen Begleitung der Streicher anhand einer charakteristischen Achtfelfigur wieder aufgegriffen wird (T. 164). Nach einem Takt, in dem ein regulärer Herzschlag musikalisch imitiert wird (T. 163), veranschaulicht im darauffolgenden Takt der synkopische Effekt, der durch die nicht mehr mit dem metrischen Grundschlag konform gehende Bindung der Achtel erzeugt wird, die nachträgliche Ausdeutung des aussagekräftigen Prädikats („tremarmi“). Die beiden Lexeme „tremarmi“, „cor“ und die synkopisch anmutenden Achtelnoten, denen in der gemeinsamen Interpretation Seme wie {unruhig} und {unregelmäßig} zugewiesen werden können, bekräftigen ein und dieselbe und deshalb als ‚synsemiotisch‘ zu bezeichnende Isotopieebene. In syntaktischer Hinsicht interessant ist an diesem Beispiel darüber hinaus auch, dass die Tonmalerei, wenn auch in unmittelbarer Nähe der sie motivierenden Vokabel, dennoch nicht zeitgleich zu ihrer Äußerung stattfindet. Der im Text angesprochene Übergang vom ruhigen zum aufgewühlten Pulsschlag wird zeitlich versetzt in der Musik wieder aufgegriffen. Dieser Umstand favorisiert aber gerade den Zeichenlernprozess, in dessen Zug der Rezipient, ausgehend von der sprachlichen Formulierung, die Bedeutung der nachfolgenden musikalischen Takte inferieren kann. Um das Aussetzen bzw. „Zittern“ des Herzens – über die wörtliche Übersetzung der im Italienischen üblichen, im Deutschen etwas ungewöhnlichen Kollokation kann man sich streiten – musikalisch auszudeuten, hat der Komponist einen Takt dazwischenschalten müssen, der den regelmäßigen Herzschlag imitiert. Auf diese Weise kann der Rezipient die im Text beschriebene physiologische Veränderung auch in der Musik nachvollziehen.

Es gibt aber auch Fälle, in denen die semantischen Relationen zwischen Text und Musik im Zieltext als verschoben oder nicht unbedingt kongruent erachtet werden können. Hinsichtlich der Werksemantik muss der Übersetzer nämlich nicht nur darauf achten, dass er die im Original angelegten Isotopieebenen zwischen Text und Musik aufrechterhält, sondern auch, dass er mit seiner Wortwahl keine neuen Isotopieebenen eröffnet, die in der Musik keine Fortsetzung finden. Tatsächlich kann es z. B. vorkommen, dass eine neutrale Ausgangssprachliche Formulierung durch eine zielsprachliche ersetzt wird, die den Komponisten zu einer abweichenden Vertonung veranlasst hätte. Dies sei an folgendem Beispiel aus dem *Orfeo* erläutert, in dem der Chor in direkter Anrede an die verstorbene Euridice singt:

ORFEO: Odi i pianti, i lamenti, i sospiri, // Che dolenti **si spargon** per te. (*Orfeo* I.1, T. 26–37)

ORPHEUS: Hör, wie Klagen, bittres Weinen, wehes Seufzen // leidvoll bebet **zum Himmel empor**. (*Orfeo_de_HS* ebd.)

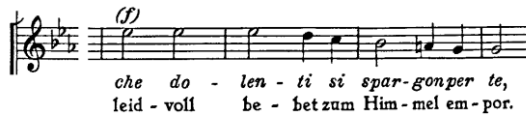


Abb. 11: (Ungewollte) Synsemantische Kontradiktion zwischen Text und Musik (*Orfeo* I.1, 34–37)

Auffällig ist an diesem Beispiel, dass die nur auf „Ausbreitung“ bzw. „Streuung der Klagen“ (it. *spargere*) abzielende, eine kleine Sexte (es"-g') durchmessende italienische Formulierung im Deutschen durch eine Wortwahl wiedergegeben wird, die der Äußerung der Totenklage eine Aufwärtsbewegung hinzufügt („bebet zum Himmel empor“). Diese Wendung erzeugt beim Rezipienten gewissermaßen ein semantisches Vakuum, da sie nach den Regeln musikalischer Rhetorik eigentlich dazu prädestiniert wäre, in entsprechender Weise, d. h. durch eine Aufwärtsbewegung der Noten (Anabasis) vertont zu werden. Das originale Notenmaterial beruht auf einer italienischen Formulierung, die des Sems {aufwärts gerichtet} nicht nur entbehrt, sondern mit dem Wort „dolenti“ konventionellerweise die entgegengesetzte Richtung impliziert, und sieht dementsprechend eine auch die Phrase abschließende Abwärtsbewegung (Katabasis) vor. Eine solche Kritik muss notwendigerweise spekulativ bleiben, da nicht endgültig entschieden werden kann, auf welche Weise Gluck den hier präsentierten deutschen Übersetzungsvorschlag vertont hätte. Dennoch kann von der musikalischen Warte aus ein Widerspruch zwischen der Melodieführung und der neu hinzugefügten Textfassung begründet werden. Es kommt zu einer ungewollten punktuellen synsemantischen Kontradiktion zwischen Textaussage und melodischer Linie.²²¹

Wie bereits angeklungen kann es durchaus vorkommen, dass eine beim herkömmlichen Textübersetzen womöglich sehr gut funktionierende äquivalente zielsprachliche Formulierung beim Übersetzen nonverbal gebundener Texte nicht mehr infrage kommt. Dies geschieht z. B. dann, wenn die zielkulturelle Rezipientenschaft nicht im gleichen Maße zur Inbezugsetzung von verbalen und (ja unverändert gebliebenen) nonverbalen Anteilen befähigt ist wie ein prototypischer Rezipient in der Ausgangskultur. Der Übersetzer muss demnach einschätzen können, inwieweit die von den nonverbalen Anteilen ermöglichten Sinndimensionen in der Zielkultur genauso naheliegend sind wie in der Ausgangskultur und wann eine *intersemiotische Kompensation*, z. B. in Form einer sprachlichen Explizitierung (vgl. Hennecke 2015: 215), angebracht sein dürfte.

Auf das Konzept der intersemiotischen Kompensation soll im Folgenden etwas detaillierter eingegangen werden. Dazu können wiederum zunächst die

221 Beispiele für die Unterlegung einer ursprünglich ausdeutenden musikalischen Figur durch eine belanglose oder aber semantisch abweichende zielsprachliche Formulierung führen in ihren Abhandlungen zum Librettoübersetzen v. a. die Autoren des normativen Paradigmas in Fülle an (z. B. Brecher 1911: 19, 52f., 56; Anheißer 1938: 82).

naturgemäß logozentrischen Annäherungen translatologischer Forschung angeführt werden. Der Nachvollzug von im Original vorgefundenen Isotopien dient gemäß einer von Thiel in Bezug auf Texte gemachten Beobachtung der „Vorbereitung und Steuerung übersetzerischer Entscheidungen“ (Thiel 1996: 66). Aus der Sicht der Übersetzungskritik könnte man formulieren: Die Entscheidungen eines Übersetzers lassen, bezogen auf die Text- bzw. Kommunikatsemantik, Rückschlüsse auf die von ihm am Original erkannten und für erhaltenswert befundenen Isotopien zu. Erhaltung (an der gleichen Stelle) und Nichterhaltung eines ausgangssprachlichen semantischen Merkmals sind nicht die einzigen Wege, die dem Translator beim Übersetzen einer ausgangssprachlichen Textpassage offenstehen. Kaum Berücksichtigung gefunden hat in der translatologischen Forschung das auf die *Stylistique comparée* (Vinay/Darbelnet 1958) zurückgehende und von Thome (2012) aufbereitete Konzept der translatorischen Kompensation, das v. a. in literarischen Übersetzungen und somit auch für die Librettoübersetzung von Belang sein kann. Die Kompensation bezeichnet ein Prinzip, das

sich speziell dann an[bietet], wenn es gilt, bei ausgangssprachlichen Textteilen oder gar Ganztexten gegebene spezifische semantische Färbungen und Nuancierungen zu wahren, für deren Erhaltung gleiche oder doch vergleichbare zielsprachliche Mittel fehlen, sodass bei der Wiedergabe derartiger Markierungen semantische Verluste drohen [...]. (Thome 2012: 261)

Definitorisches Merkmal eines solchen Übersetzungsverfahrens ist, dass sein Anwender „mit andersartigen zielsprachlich zur Verfügung stehenden Mitteln“ (vgl. ebd.) hantiert als den im Originaltext enthaltenen. Es soll hier eine von Thome angeführte, auf Malblanc (1944/⁴1968: 4 zit. ebd.) zurückgehende und von Vinay/Darbelnet präzierte Definition angeführt werden, die sie sich mit dem Grundanliegen der vorliegenden Arbeit in Übereinstimmung bringen lässt: „Nous pouvons donc définir la compensation“, so die bekannten Autoren der *Stylistique comparée*, „comme un procédé stylistique qui vise à garder la tonalité de l'ensemble en introduisant, par un détour stylistique, la note qui n'a pu être rendue par les mêmes moyens et au même endroit“ (1958: 189).²²² Diese neutrale (d. h. nicht logozentrische) Formulierung kommt der Beschreibung kompensatorischer Verfahren beim Transfer polysemiotischer Kommunikate zugute. Sie können sich zum einen nur auf die verbale Ebene sowohl des ausgangs- als auch des zielsprachlichen Textes beziehen und unterscheiden sich in diesem Fall nicht von der von Thome beschriebenen *translatorischen Kompensation*. Die zielsprachlichen Anteile können aber zum anderen auch Sinnelemente im- bzw.

222 Die hier zur Anwendung kommende Musik-Metapher – „la tonalité“ (bei Malblanc und Vinay/Darbelnet) bzw. „la note“ (und nicht etwa „la notion“ bei Vinay/Darbelnet) – ist hier nicht bloß ein rhetorischer Ornat, sondern unterstreicht in eindrucksvoller Weise die für die Polysemiotizitätsforschung besonders relevante Auffassung, dass sich die Sinndimensionen eines Kommunikats erst in der gegenseitigen Bezugnahme der Elemente manifestieren. Um die semantische „Tonalität“ eines Kommunikats zu wahren, erweisen sich nach den genannten Autoren kompensatorische Maßnahmen manchmal als unabdingbar.

explizieren, die im Original durch heterosemiotische Zeichen ausgedrückt sind. In diesem Fall kann die *intersemiotische Kompensation* definiert werden als eines jener translatorischen Verfahren, bei der die Beibehaltung eines semantischen Merkmals (und damit u. U. auch ganzer Isotopieebenen) durch Verschiebungen in der syntaktischen Struktur des Kommunikats oder eines Teils davon bewirkt wird. Dieses Übersetzungsverfahren kann, wie oben bereits angesprochen, insbesondere dort angebracht sein, wo nicht davon ausgegangen werden kann, dass der prototypische zielkulturelle Empfänger die nonverbalen Anteile angemessen zu interpretieren weiß. Andererseits ist dieses Verfahren aber auch immer dort eine Option, wo jene Informationen, die aufgrund der vielen syntaktischen Einschränkungen an einer Stelle des polysemiotischen Kommunikats wegfallen müssen, an anderer Stelle gewissermaßen ‚vor-‘ bzw. ‚nachgeliefert‘ werden können. Auf diese Art der translatorischen und intersemiotischen Kompensation wird noch einmal detaillierter zurückzukommen sein (vgl. Kap. 5.3).

Bezogen auf die Librettoübersetzung, lassen sich die Implikationen der für die Reverbalisierungphase relevanten semantischen Dimensionen folgendermaßen zusammenfassen: Um die synsemiotische Kohärenz der Oper zu wahren, muss, wie Theoretiker der Librettoübersetzung immer wieder formulieren, zunächst die Übersetzung, d. h. die Summe der zielsprachlichen Anteile, in sich kohärent sein. Dies beinhaltet v. a. die Forderung, dass sich die sprachlichen Formulierungen an verschiedenen Stellen des Werks nicht widersprechen sollten. Dass dies nicht immer möglich ist, bekräftigt bspw. Thur, der etliche semantische Ungereimtheiten, Hinzufügungen und Tilgungen von Informationen in den Übersetzungen von Mussorgskijs *Boris Godunow* beobachtet und auf die für sangbare Übersetzungen so unabdingbare Wahrung der Silbenzahl, d. h. auf syntaktische translatorische Erwägungen, zurückführt (vgl. 1990: 47). Aber nicht nur die textliche, sondern auch die synsemiotische Kohärenz zwischen Text und Musik soll vom Übersetzer angestrebt werden, indem dieser zielsprachliche Formulierungen wählt, die keine ungewollten synsemantische Kontradiktionen verursachen. Dies lässt sich beim Librettoübersetzen z. B. an der sprachlich-musikalischen Charakterzeichnung der handelnden Figuren aufzeigen (vgl. Kaindl 1998: 196).²²³ Thur z. B. schreibt: „Der Sinn des Originals wird auch dann verfälscht, wenn handelnden Personen durch unvorteilhafte Übersetzungen Aussprüche in den Mund gelegt werden, welche aufgrund des ihnen zugeschriebenen Charakters nicht zu ihnen passen“ (1990: 45). Das Register und die an die jeweilige Situation angepasste Ausdrucksweise eines Charakters sollen dem im Original angelegten Rollenprofil entsprechen, wie es sich an den ausgangssprachlichen Äußerungen, aber

223 Zu diesem letzten Punkt, den auszuführen hier zu viel Raum beanspruchen und damit den gesetzten Rahmen sprengen würde, haben sich bereits einige Theoretiker geäußert. Die wichtigsten Ausführungen hierzu finden sich bei Bitter (1866: 25, 82), Brecher (1911: 43ff.), Heuß (1927: 3ff.), Anheißer (1938: 10, 48f., 192), Wodnansky (1949: 22 *et passim*), Honolka (1978: 110–118) und Thur (1990: 45).

auch an der musikalischen Charakterisierung ablesen lässt. Bspw. lässt nach Heuß die musikalische Zeichnung des Alvaro in Verdis *La forza del destino* nicht zu, dass diese Figur als „kindlich“ (1927: 3), als „eingebildete[r] Lämmel“ (ebd.: 5) bzw. „ordinärer Lüstling“ (ebd.: 6) interpretiert werden kann – sehr wohl tue dies aber Franz Werfels Übersetzung, über den Heuß ein dementsprechend hartes Urteil fällt:

In aller Klarheit mußte aber gezeigt werden, daß Werfel die Hauptgestalt und damit den Kern der Oper so gründlich wie möglich mißverstanden hat. Und zwar bedeutet seine Nachdichtung [...] eines über die Achsel angesehenen italienischen Opernlibrettos einen Sprung vom ethisch Wertvollen, ins Gemeine, eine häßliche Vergewaltigung. (Ebd.: 6f.)

So rigoros wie Heuß in dieser Kritik sind viele andere Autoren des normativen Paradigmas (s. Abschn. 2.3.2), weil für sie der Übersetzer mit solch fehlerhaften Lösungen nicht nur eine für schlecht befundene Textfassung verantwortet, sondern auch das Scheitern des gesamten Kommunikats auf zielkulturellem Gebiet und damit das Scheitern des Kulturtransfers mitverschuldet. Heuß fragt sich ernsthaft, wie denn eine angemessene zielkulturelle Aufführung über eine fehlerhafte Textbasis überhaupt möglich sein soll: „Sieht man selbst von allem Sinnstörenden ab, so frage man sich, wie ein Sänger auf Grund dieser ganz falsche Vorstellungen erweckenden Worte auch nur einigermaßen den richtigen Ausdruck finden soll“ (1927: 5). Ähnlich beschreibt Honolka die sich auf der Grundlage einer defizitären Übersetzung ereignenden Schritte der Opernproduktion, von der Inszenierung bis zur Umsetzung durch die Sänger, als Kette sanktionswürdiger Abwege: „Es leuchtet wohl ein, daß solche Verfälschung des Sprachklimas zu einer Verfälschung der Charaktere führt. Regisseure und Sänger werden auf falsche Fährten gelockt und produzieren falsche Figuren“ (1978: 118). Auf der Grundlage einer falschen Textinterpretation durch den Übersetzer können Heuß und Honolka zufolge also nur eine ebenso fehlerhafte Inszenierung und Aufführung des Werkes entstehen. Eine defizitäre interlinguale Übersetzung kann also nach Meinung dieser Autoren nur zu einer defizitären intersemiotischen Translation führen.

Überhaupt gehen Übersetzer nach Brechers Auffassung viel zu wenig auf die musikalische Faktur der Oper und die in ihr enthaltenen Informationen ein. Er formuliert mit Bezug sowohl auf den Übersetzer als auch auf die mit der Inszenierung und Aufführung der zielsprachlichen Oper Betrauten die Sentenz: „[D]as „*crimen laesae majestatis musicae*“ ist es, dessen so viele Darsteller und Regisseure, wie die meisten Übersetzer, sich in der Oper schuldig machen“ (1911: 51). Skrupellos führen Übersetzer durch ihre freien Formulierungen Inhalte in die Oper ein, die nicht zur musikalischen Aussage passen wollen oder ihr widersprechen (vgl. ebd.: 12). Dagegen müsste doch die zielsprachliche Wendung vom ersten Moment an dem Charakter der meist vor dem Text einsetzenden Musik entsprechen (ebd.: 18). Für H. Abert ist es deswegen eine der wichtigsten

Fähigkeiten eines Librettoübersetzers überhaupt, zielsprachliche Formulierungen so zu wählen, dass diese mit der jeweils durch die Musik wiedergegebenen Stimmung oder dem in ihr eingeschlossenen Affekt übereinstimmen (vgl. 1918: 3).

Damit sind wir bei einer Kernüberlegung der Translationswissenschaft im Allgemeinen und der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung im Speziellen angelangt, nämlich bei der Frage nach dem Verhältnis von originalem und zielsprachlich angepasstem polysemiotischen Kommunikat. Bei aller Rede von der in Übersetzungsprozessen *invariant* zu haltenden Größen darf nicht vergessen werden, dass sich bei jedem Transfer auch immer Wesentliches an der Kommunikationsstruktur ändert. Für den Bereich der Übersetzung vertonter Texte bestätigen dies Schmusch et al. (2006) sowie Schmusch (2009a: 182ff.), die davon ausgehen, dass sich trotz des Gleichbleibens bestimmter Anteile des polysemiotischen Kommunikats beim Übergang desselben in eine Zielkultur „neue formale und semantische Klammern“ (Schmusch 2009a: 182) einstellen, d. h. dass mit der beim interlingualen Transfer unausweichlichen Änderung der Signifikantenstruktur (vgl. Abschn. 4.2.3) auch die semantischen Potenziale der zielsprachlichen Version wesentliche Veränderungen erfahren. Das ausgangs- und das zielkulturell zu (re-)präsentierende Kommunikat müssen aus diesem Grund als sich zwar ähnelnde, aber doch auch wesentlich unterscheidende Entitäten mit jeweils eigener Identität konzeptualisiert werden. Spaeth bestätigt dies mit der lapidaren Äußerung: „To argue that the English version of any vocal work is equal to the original is a mere waste of time“ (1915: 292).

Nun stehen und fallen die Kritik oder das Lob einer Librettoübersetzung mit der Bewertung ebendieser Verschiebungen im semantischen Potenzial des Kommunikats. Dem Urteil der Vertreter des normativen Paradigmas nach droht die zielsprachliche Version des Kommunikats stets semantisch ‚ärmer‘ als das Original zu werden, da viele der ursprünglich im Original gegebenen Isotopieebenen im Translat nicht mehr nachvollziehbar oder schlicht nicht mehr gegeben sind. Dann stellt sich das Gefühl ein, das Schmusch an einer sehr freien französischen Übertragung von Mozarts Zauberflöte, *Mystère d'Isis* (1801), wie folgt umschreibt: „Die französische ‚Version‘ bedarf *dieser* [sc. der originalen] Vertonung nicht, und sie verbindet sich letztlich nicht mit den [...] gehaltlichen [sc. semantischen] Gegebenheiten: Die Relation zur Musik ist reduziert auf die metrisch adäquate Anpassung“ (Schmusch 2009a: 192). Wie bei jedem Transfer kann die vom Übersetzer vorgenommene Reduktion der im Original gegebenen Sinnvielfalt vom Rezipienten als „Manipulation“ (ebd.: 192) wahrgenommen werden, und zwar zum einen im nüchternen Sinne der Veränderung, zum anderen aber auch im Sinne einer böswilligen Intention, dem zielkulturellen Rezipienten bestimmte Informationen vorzuenthalten. Zumindest aus dem theoretischen Blickwinkel muss dieser Standpunkt nicht der einzige bleiben. Vorstellbar ist auch die Möglichkeit, dass ein Librettoübersetzer mit dem Austausch der sprachlichen Anteile komplett neue oder aber im Original implizite Sinndimensionen

4 Polysemiotizität und Translation

aufzeigt und auf diese Weise wahrhaft (mit-)kreativ wirkt (vgl. Gil 2015: 152; Cercel et al. 2017: 13). Dass auch dieser Fall vorkommen kann, beweist die Analyse in Kapitel 5.

4.2.3 Syntaktische Relationen und Übersetzung

Un livret d'opéra cesse d'exister en sa forme et teneur au moment où le compositeur l'a mis en œuvre. C'est donc sur la partition qu'il faut traduire. C'est là, seulement là, qu'un parolier musicien peut saisir d'un coup d'œil tous les détails de l'édifice harmonique. C'est là qu'il peut combiner les accents forts, demi-forts, artificiels de ses vers avec ceux des vers de la musique, afin qu'une fraternité constante règne dans cet ensemble. (Castil-Blaze 1858: 127)

Wenn die bisherigen Ausführungen zur Verstehens- und Reverbalisierungphase im unmittelbar vorangegangenen Abschnitt zugunsten der erstgenannten unausgewogen anmuten, so liegt dies daran, dass beim Übersetzen des in einem polysemiotischen Kommunikat eingebetteten Textes die zweite Phase zwar stets von dem am originalen Kommunikatganzen Verstandenen geleitet wird, in erster Linie aber von der Frage der Signifikantendisposition, im semiotischen Sinne also von syntaktischen Erwägungen, abhängt. Die folgenden Abschnitte wollen daher noch einmal auf den Übersetzungsprozesses eingehen und diesmal stärker die oben zu kurz gekommene Frage der *Reverbalisierung* unter diesem Aspekt in den Vordergrund rücken.

Bei der Konzeption von Operaufführungen durch den Librettisten, Komponisten und später das Regieteam kommen, wie nun mehrfach erwähnt worden ist, beide der oben beschriebenen Verfahren der Superzeichenbildung, die Adjunktion und die Agglomeration (s. Abschn. 3.5.3), zum Einsatz. Das heißt, dass im Laufe der Opernproduktion die primär lineare Zeichenfolge, wie sie vom Librettisten festgehalten wurde (Adjunktion), durch weitere, auch zeitgleich zum Text aufzuführende Zeichen angereichert wird (Agglomeration), die sich ihrerseits linear oder agglutinierend fortspinnen. Beim translatorischen Umgang mit polysemiotischen Komplexen geht ein großer Teil der sich im Translationsprozess stellenden Herausforderungen auf ebendiesen Umstand des gemeinsamen Auftretens unterschiedlicher Zeichen – oder genauer: Signifikanten – zurück. Denn die für den Produktionsprozess als so fruchtbar erkannte Kompatibilität verbaler und nonverbaler Zeichen legt den späteren Übersetzer auf zielsprachliche Signifikantenkombinationen mit bestimmten Merkmalen (Länge, Betonungsstruktur etc.) fest. Eine der Hauptauffälligkeiten beim Übertragen polysemiotischer Gebilde ist also die Tatsache, dass dem Übersetzer die Form der einzufügenden Signifikanten unabänderlich vorgegeben ist, denn i. d. R. besteht im Zuge des Kulturtransfers seine Ambition bzw. Befugnis darin, die nonverbalen Signifikanten unverändert zu übernehmen. Ein möglichst wörtlich übersetzen wollender Translator sieht darin die Haupteinschränkung (oder ‚constraint‘, s. o.)

seiner Arbeit. Honolka (1978: 30) verdeutlicht diesen Umstand anhand des in den Beiträgen zur Librettoübersetzung fast schon inflationär verwendeten folgenden Bildes:

Die noch strenger einengende Zwangsjacke für die Phantasie des Übersetzers liefert die Partitur. Nimmt er sie so ernst, wie dies heute selbstverständlich geworden ist, so setzen die unveränderbaren Noten starre Grenzen, spannen das wörterreiche Deutsch in das Prokrustesbett vorgegebener Rhythmik und Länge und reduzieren schon dadurch die Auswahlmöglichkeit im Vorrat von Synonymen.

Den Bezug auf die mythologische Figur des Prokrustes ist nicht nur für Honolka (1978: 30, 64, 110) ein anschauliches Bild für die sich beim Übersetzen von Opernlibretti ergebenden Herausforderungen (u. a. rekurriert auch Anheißer 1938: 176 auf diese Metapher): Bestimmend ist dabei die Vorstellung, dass eine naheliegende äquivalente zielsprachliche Fassung der originalen Formulierung dem musikalischen Prokrustesbett angepasst und dafür entweder künstlich gedehnt oder amputiert werden muss, in jedem Fall also mit schmerzlich empfundenen Verzerrungen verbunden ist. Ähnliche Bilder finden sich in etlichen Theorietexten zur Librettoübersetzung.

Unabhängig von solchen metaphorischen Beschreibungen der Aufgabe, zielsprachliche Formulierungen für gegebene musikalische Perioden zu finden, lässt sich für die Erforschung dieses Phänomens mit Schneider et al. (2006: 31) und Schmusch (2009a: 182f.) festhalten, dass sich die formale Klammerung von Musik und Text – wie im Übrigen auch ihre semantische Beziehung (vgl. Abschn. 4.2.2) – beim Transfer für eine anderssprachige Rezipientenschaft zwangsläufig ändert. Dem von Brecher (1911: 12, 68) formulierten Postulat einer sinnhaften Wort-für-Wort-Übersetzung, die durchgängig äquivalente Wörter an die gleiche Stelle ihrer originalsprachlichen Vorlage setzt, kann nur in seltenen Fällen entsprochen werden. Daher finden sich etliche Gegenpositionen zu der Brecherschen Forderung nach einer „penibel wörtliche[n] Übertragung“ (1911: 12), etwa bei Spaeth (1915: 297), H. Abert (1918: 2), Anheißer – der den „Wörtlichkeitswahn“ (1938: 93; ähnlich ebd.: 171f.) so manchen Librettoübersetzers an den Pranger stellt und als „eine unnütze Fessel“ ansieht (ebd.: 176) –, Wodnansky (1949: 147, 199ff.) und Honolka (1978: 129, 133). Die Aufgabe einer deskriptiven Übersetzungsforschung besteht nun darin, die Änderungen in der formalen Verklammerung von Text und Musik aufzuspüren und zu rekonstruieren, auf welche translatorischen Erwägungen sich diese zurückführen lassen: Mögliche Gründe wären neben den Ansprüchen der musikalischen Gestaltung auch die strukturelle Verschiedenheit der jeweiligen Sprachen, rein ästhetische Erwägungen zur ‚Verbesserung‘ der Qualität des Librettos, Zensurvorgaben, ein eigener Bearbeitungswille etc.

Das komplexe Zusammenspiel solcher unterschiedlichen Motivationen für die Veränderung der Zeichendisposition im Zielkommunikat wird in Kapitel 5 am konkreten Beispiel aufgezeigt. An dieser Stelle soll lediglich unter Rückgriff

auf die weiter oben (vgl. 3.7) eingeführte Terminologie genauer auf die sprachstrukturellen Unterschiede eingegangen werden. Die Herausforderungen, aber auch das Potenzial der Librettoübersetzung lassen sich u. a. darauf zurückführen, dass jede Sprache ihre eigenen *musikalischen Inhärenzen* (vgl. Kap. 3.6) aufweist: ihre eigenen Sprechrhythmen, Frequenzbereiche, sprachmelodischen Verläufe, ihre Lautstärkenverhältnisse etc. Schöpft der Sprecher einer Sprache bzw. der Autor eines Originaltextes eigenverantwortlich aus dem Fundus des ihm Möglichen, muss der Übersetzer eines bereits gestalteten Texts diese prosodischen Größen stets berücksichtigen. Während diese aber in einem herkömmlichen Originaltext nur angedeutet und rudimentär notiert sind, fixiert die Partitur im Falle des hier interessierenden Transferendum (des Librettos) diese in genauer Weise. Satzmelodie, Sprechrhythmus, Lautstärkerelationen etc. sind unmissverständlich vorgegeben und erlauben bei der Ausführung durch Sänger und Musiker nur in Grenzen einen interpretativen Spielraum. So sieht sich jedenfalls der Librettoübersetzer in die Lage gebracht, dass die Prosodie seines Translats bereits vor dem Übersetzungsprozess determiniert ist, dass er also eine Textversion erstellen muss, die sich diesem vorgegebenen musikalischen Verlauf möglichst natürlich einfügt. Nicht zuletzt deswegen wird immer wieder darauf hingewiesen, dass das Original auch in formaler Hinsicht durch das Translat hindurchscheint (vgl. Kaindl 1995: 184).

Wie erwähnt, erachten Schneider et al. (2006: 31) und Schmusch (2009a: 182f.) es als selbstverständlich, dass je nach Transferv Verfahren (Translation, Adaptation, Transmutation) neben der semantischen Dimension auch die Signifikantendisposition des Originalwerkes in der Zielkultur eine Reorganisation bzw. durchgreifende Veränderungen erfährt. Gemeint sind damit alle jene Modifikationen, die auf der syntaktischen Ebene verortet werden, in den meisten Fällen das Wort-Ton-Verhältniss betreffen und die so (bestenfalls) zur „fraternité constante“ zwischen zielsprachlichem Text und Originalmusik führen, wie sie Castil-Blaze (1858: 127) im kapitелеinleitenden Zitat darlegt. Nachfolgend ist allerdings zuerst eine Annahme zu diskutieren, die bei der Übersetzung polysemiotischer Komplexe i. d. R. vorausgesetzt wird, jedoch nicht immer Gültigkeit reklamieren kann. Sie soll aus diesem Grund thesenhaft angeführt werden: Beim Transfer polysemiotischer Kommunikate bleiben die nichtsprachlichen Anteile erhalten, (nur) die verbalen werden verändert. Diese These soll wieder am Beispiel der Librettoübersetzung veranschaulicht werden. In ihrem Kontext übersetzt sich diese Vorgabe folgendermaßen: Das Notenmaterial darf keinerlei Veränderung erfahren.

Der auffälligste Unterschied zwischen Theater und Musiktheater ist die durchgehend zentrale Rolle der musikalischen Komponente in der letztgenannten Gattung bzw. Kommunikatsorte (vgl. Leopold 2006: IX). Diese auf den ersten Blick triviale Aussage liefert den Grund dafür, wieso gerade die Musik einer Oper gemeinhin als die höchste Invariante des Kulturtransfers angesehen wird

und wieso der Begriff der translatorischen Werktreue hier zunächst an der Unversehrtheit der musikalischen Substanz festgemacht wird (vgl. Mücke 1998: 11; Mertens 2011: 39) und weniger vom Originallibretto abhängt. Dies verdeutlicht z. B. Honolka mit folgendem Verdikt:

Der Verrat, den Übersetzer an den Noten begehen, muß schon aus diesem Gefälle heraus die Todsünde Nummer eins sein, und zweifellos wird man es milder beurteilen, wenn der Traduttore es vorzieht, zum Verräter an Piave statt an Verdi, an Meilhac/Halévy statt an Bizet zu werden. (Honolka 1978: 81)

Nicht das vom Librettisten (Piave, Meilhac/Halévy), sondern vielmehr das vom Komponisten (Verdi, Bizet) Erschaffene gilt vorrangig als das ‚heilige‘ und in einer Zielkultur unversehrt zu übermittelnde Original, während der Text als Variable fungiert und die Inszenierung ohnehin in den meisten Fällen erst nach erfolgtem interlingualem Transfer zur Oper als musiko-literarischem Werk hinzutritt. Dementsprechend wird der Übersetzer in den Stellungnahmen zur Librettoübertragung immer wieder dazu angehalten, die Gesangslinie²²⁴ möglichst unangetastet zu lassen und die zielsprachlichen Formulierungen dahingehend auszusuchen, dass er dieser obersten Forderung entspricht: „Am wichtigsten ist und bleibt der *Notentext*, d. h. die Komposition. [...] Der Übersetzer von Musikwerken hat deshalb immer den Notentext im Auge zu behalten und Maß an ihm zu nehmen, darf ihn aber selbst nicht verändern“ (Thur 1990: 88; vgl. auch ebd.: 389; Gorrée 1997: 245). Etabliert hat sich in Bezug auf den Operntransfer also ein generelles Verbot der Bearbeitung der nonverbalen (hier: musikalischen) Anteile. Inhaltlich einwandfreie Übersetzungen einer originalen Textstelle kollidieren allerdings nicht selten mit diesem Postulat und müssen in letzter Konsequenz vom Übersetzer verworfen oder abgeändert werden.

Die Theorie zur Librettoübersetzung durchzieht nun eine Diskussion darüber, ob Notenänderungen in bestimmten Fällen zulässig oder weiterhin strikt zu vermeiden sind. Einige Autoren halten am Gebot der ausnahmslosen Übernahme der originalen musikalischen Substanz fest.²²⁵ Eine Veränderung der Notenwerte, d. h. der Tondauer, geschweige denn der Tonhöhe kommt für sie prinzipiell nicht in Frage. In absoluter Rigorosität dürfte das Verbot zur Bearbeitung der musikalischen Strukturen von manchen Theoretikern deswegen geäußert worden sein, weil sie in vergangenen und zeitgenössischen Übersetzungen gegenläufige Tendenzen beobachteten. So schreibt bspw. Bitter zu Johann Daniel Sanders Übersetzung von Glucks *Iphigénie en Tauride* ins Deutsche:

224 Stellenweise wird dem Übersetzer die Handhabe zur Veränderung des musikalischen Materials des jeweiligen Gesangsparts zugestanden (s. u.). Die Instrumentalbegleitung hingegen wird er selten verändert haben bzw. verändern dürfen. Hier stellt sich allerdings die Frage, inwiefern Motive und Themen, die sowohl im Gesangs- als auch im Orchesterpart auftreten, dann nicht aufeinander abgestimmt werden müssten.

225 Zu nennen sind Bitter (1866: 336–343), mit Einschränkungen auch Anheißer (1938: 98ff.) und Honolka (1978: 63, 69, 80).

Dennoch finden wir in ihnen [sc. den Librettoübersetzungen von Mozarts *Don Giovanni*] die ersten Bedingungen nicht erfüllt, welche man an die Uebertragung eines Operntextes zu machen berechtigt ist. Es ist dies die Treue gegen das Original-Gedicht und vor allem gegen die Partitur. // Diese unerläßlichen Erfordernisse sind hier [in Sanders Übersetzung von *Iphigénie en Tauride*] in einem Maaße unberücksichtigt geblieben, welches so weit geht, daß die durch die „Freiheit“ der Uebertragung hervorgerufenen Veränderungen in Melodie, Rhythmik und Declamation das ganze Werk durchgreifend modificirt, *Gluck's* Partitur aber in Bezug auf die Gesangsstimme fast nur ausnahmsweise unbeirrt gelassen haben. // Hiervon geben Chöre, Ensemblestücke, Arien und Recitative durch alle vier Acte hindurch das unwiderleglichste Zeugniß. (Bitter 1866: 336)

Bitter spricht in diesem Fall von einer „völlige[n] Umgestaltung der Musik“ (vgl. ebd.: 343); Notenveränderungen hält er v. a. in der von ihm beobachteten Frequenz für nicht tolerabel. Eine ähnliche Skrupellosigkeit gegenüber dem Notentext sagen auch H. Abert (1918: 4), Anheißer (1938: 99), Schünemann (1939: 66), Wodnansky (1949: 47) und Honolka (1978: 69) vorangegangenen Übersetzungsgenerationen nach und belegen dies u. a. mit der genauen Zählung der vorgenommenen Notenänderungen bzw. „Notenverstümmelungen“ (Honolka 1978: 146), um das Ausmaß des Bearbeitungswillens des jeweiligen Übersetzers zu illustrieren (vgl. auch ders. 1986: 24). Zahlreiche Veränderungen des originalen Notentextes seien schließlich durch ein sorgfältiges Abwägen weiterer translatorischer Lösungen vermeidbar, wie Honolka (1978: 69) etwas salopp anmerkt: „Man muß halt länger nachdenken, dann geht (fast) alles ohne Antastung der Noten – das „fast“ trotz seiner Einklammerung nicht zu vergessen.“ Der letzte Zusatz lässt eine (wenn auch dem Übersetzer nur in Sonderfällen erteilte) Lizenz zur punktuellen Änderung der Gesangslinie erahnen.

Andere Autoren²²⁶ wiederum lassen unter gewissen Umständen kleinere Notenänderungen zu, allerdings weniger im Hinblick auf Arien und Ensembles, d. h. auf die ‚geschlossenen‘ Nummern einer Oper, in denen die Handlung meist still steht und der Kontemplation bzw. dem Ausdruck von Emotionen durch die singenden Charaktere Raum gegeben wird, sondern v. a. bei rezitativen Passagen. In diesen gesungenen Monologen und Dialogen werden mit einer gewissen Akzentuierung der sprachlichen Komponente²²⁷ die Handlung vorangetrieben und die Beziehungen zwischen den *dramatis personae* beschrieben. Hier besitzt die Musik i. d. R. kein ausgeprägtes Eigenleben; die Gesangslinie ist in ihrer stilisierenden Imitation von Sprechmelodie und -rhythmus bewusst schlicht gehalten und wird in den meisten Fällen nur spärlich begleitet. Aufgrund der Vorrangstellung der Sprache in den Rezitativen sind nach den kompromissbereiteren

226 Befürworter einer die Gesangslinie verändernden Transferstrategie sind z. B. Gugler (1865: 800), Brecher (1911: 16, 69), H. Abert (1918: 4), Honolka (1978: 32, 145).

227 A. B. Marx definiert das Rezitativ wie folgt: „Mit diesem Namen bezeichnen wir bekanntlich die Gesangsweise, in der die Tonfolge und der ganze Bau durch das Wort bestimmt wird, nicht durch musikalische Triebe und Beweggründe“ (1863: 36 FN 2).

Übersetzungstheoretikern Änderungen der Notenwerte – keineswegs aber der Tonhöhe (vgl. H. Abert 1918: 4; Honolka 1978: 32, 63) – durchaus angebracht. Meistens bestehen diese Veränderungen darin, dass eine Note in zwei oder mehr Noten gleicher Tonhöhe aufgespalten wird, wenn die Silbenzahl des zielsprachlichen Syntagmas im Vergleich zur originalsprachlichen Formulierung größer ist, oder aber zwei oder mehr Töne gleicher Tonhöhe zusammengezogen werden, wenn die Silbenzahl im Übersetzungsprozess verringert wurde. Mit klaren Worten plädiert z. B. Batka zugunsten solcher Veränderungen der Gesangslinie:

Herrscht darüber kein Streit, daß die musikalische Deklamation aufs Innigste mit der Beschaffenheit der Sprache zusammenhängt, so ergibt sich als logische Folge, daß eine Änderung der Sprache eine Änderung der Deklamation nach sich zieht. Und wie schmerzlich es denen, die an der Unantastbarkeit des Kunstwerkes als einem Dogma festhalten, zu hören sein mag: es gibt keinen anderen Ausweg. Natürlich will ich eigenmächtigem Herumbosseln in fremden Partituren nicht das Wort reden. Festhalten am Original, soweit es ohne Zwang möglich ist, soll oberstes Gesetz sein. Aber ebenso muß es als Pflicht gelten, den Originalrhythmus ohne Scheu zu ändern, wo die Vernunft und der sprachgemäße Ausdruck und insbesondere auch eine deutliche Wortstellung dies erfordern. (Batka 1909: 104)

Batka (ebd.) legt weiterhin dar, dass ein großer Widerstand gegen jede Art von Notenveränderung auch aus der Riege der Verleger stammt, weil jede Notenveränderung in einem zweisprachigen Druck eines Klavierauszugs bzw. einer Partitur einen drucktechnischen Mehraufwand bedeutet. Veränderungen der Gesangslinie sollten nach Batka dort vorgenommen werden, wo sie von einem mündigen Übersetzer aus dem Bestreben einer möglichst engen Verzahnung von Musik und Sprache – d. h. aus synsemiotischen und speziell syntaktischen Erwägungen – heraus als nötig erachtet werden. Obgleich Batkas Rede von der „Deklamation“ vorrangig auf Rezitative abzielt, so ist sein Plädoyer nicht ausschließlich auf diese beschränkt. Auch Brecher spricht sich für wohlüberlegte Veränderungen der Gesangslinie aus, solange sie allerdings keinen „charakteristischen Rhythmus betreffen“ (1911: 69). H. Abert formuliert in prägnanter Weise: „Jeder Eingriff in das melodische oder rhythmische Leben des Stückes, der seinen Affekt fühlbar verändert, ist vom Übel“ (1918: 4). Entsprechen die Notenveränderungen durch den Übersetzer diesen Forderungen und Warnungen, sind sie „ohne weiteres statthaft und können drohenden anderen Nachteilen gegenüber fast immer als das kleinere Übel gelten; sie sind es, die oft einzig und allein eine im Ausdruck tadellose Übertragung gestatten“ (ebd.). Kleinere Notenänderungen sind also prinzipiell erlaubt, solange sie keine „charakteristischen“ (Brecher 1911: 69) bzw. „geprägten“ (Honolka 1978: 63) – und das bedeutet in vielen Fällen: semantisch aufgeladenen – Wendungen in der Musik betreffen. Vorauszusetzen ist aber bei diesem Postulat, dass der Übersetzer in der Lage ist, solche Wendungen zu erkennen, um sie von jenen Stellen in der musikalischen Textur zu unterscheiden, die er zugunsten einer gelungenen Wort-Ton-Passung geringfügig verändern darf. Diese Fähigkeit ist Übersetzern nicht automatisch gegeben. Daher ist noch

einmal die Wichtigkeit des oben geäußerten Postulats zu verweisen, wonach der Übersetzer zu den „*Musikern, oder mindestens musikalisch sehr gefühlsverständigen Persönlichkeiten*“ (Brecher 1911: 69) zählen und einen geschärften „*musikalischen Verstand*“ (Wagner 1852: 374) aufweisen soll. Denn translatorische Lizenzen bei der Librettoübersetzung, ja bei der Übersetzung vertonter Texte im Allgemeinen, ergeben sich selten aus der Anwendung überzeitlicher Gesetze, sondern müssen unter Rückgriff auf musikalische Vorkenntnisse für jedes Einzelwerk und für jede Passage neu ausgehandelt werden.

So viel zur gängigen Annahme in der Theorie zur Librettoübersetzung. Ergänzt werden diese Beobachtungen zur Invarianz der musikalischen Struktur als Bedingung des Operntransfers durch die Beschreibung der durchaus weitgreifenden Eingriffe Glucks in die musikalische Substanz bei seiner Aufarbeitung des *Orfeo* für die französische Bühne (vgl. Kap. 5.2, Abschn. 5.4.1). Gluck überwachte bekanntlich die Übersetzung seiner Operntexte strengstens und änderte die musikalische Struktur dort, wo es ihm aus verschiedenen Gründen unausweichlich erschien – v. a. in den Rezitativen, deren Sprachfokussiertheit eine Anpassung der Musik an die neue prosodische Struktur unausweichlich machte. Es stellt sich indes die Frage, ob bei einem Operntransfer, bei dem der ursprüngliche Komponist nicht beteiligt ist, Notenänderungen im gleichen Maße vorgenommen werden können, wie dies bei Glucks Transfertätigkeit der Fall ist. Denn dass Gluck musikalische Veränderungen vornahm, heißt im Umkehrschluss nicht, dass sein Übersetzer Moline nicht auch prinzipiell von der Unabänderlichkeit des Notenmaterials ausgehen musste und nur nach Absprache mit dem Komponisten von den musikalischen Vorgaben des Originals abweichen durfte.

Gleichzeitig mit dem Verbot der eigenmächtigen Notenabänderung wird v. a. in den normativen Theorietexten nicht selten das Ergebnis eines Übersetzungsprozesses, das zwar der Originalmusik gerecht zu werden anstrebt, dadurch aber ungelenke, gestelzte oder inhaltlich inkohärente zielsprachliche Wendungen hervorbringt, als ‚Operndeutsch‘ kritisiert. Auch bei der Übersetzung vertonter Texte ist von einem defizitären „translationese“ (z. B. Low 2005: 195) die Rede.²²⁸ Die Beschreibung dieser in ihrer Systemhaftigkeit eher fiktiven, aber im Bewusstsein der Kritiker präsenten und folglich für sanktionswürdig befundenen Sprachvarietät ist eines der wichtigsten Charakteristika der normativen Übersetzungskritik (vgl. Agnetta 2016).

In den etwa zwischen 1900 und 1980 entstandenen Studien zum Librettoübersetzen wird das „Librettoidiom“ (vgl. Overbeck 2011) noch nicht als konstant sich verändernde, dynamische Sprachvarietät beschrieben, derer sich Librettisten und Übersetzer der vergangenen Jahrhunderte bedienen, die sie aber

228 Ähnliche Urteile sind auch bzgl. des Transfers anderer polysemiotischer Komplexe zu finden, etwa bei der Synchronisation von Filmmaterial. Hier ist die Rede vom „Synchrondeutsch“ (Pruys 1997: 132) bzw. „dubbese“ (Romero Fresco 2006: 134; Antonini 2008: 135), deren Merkmale u. a. bei Herbst (1997: 304) aufgelistet sind.

auch immer bereichert haben, sondern es werden vielmehr zwei subjektiv gefärbte Einschätzungen derselben gegeben: Das sind zum einen Urteile über den stets kritisch beäugten, wenn nicht gar als Unsinn verworfenen Ist-Zustand, d. h. über die Opernsprache in ihrer jeweiligen aktuellen Ausformung als ‚Operndeutsch‘, ‚Opernfranzösisch‘, ‚Opernitalienisch‘ etc. und zum anderen die Vorahnung einer idealen (oder utopischen?) Sprachvarietät, die – positiv umgedeutet – den hohen ästhetischen Ansprüchen zukünftiger Opernproduktion gerecht werden soll. Das Phänomen der Opernsprache als minderwertige Sprachvarietät einerseits und als fast unerreichbares Ideal andererseits scheint es v. a. im Rahmen übersetzungstheoretischer Reflexion und genauer in den mitunter vernichtenden Urteilen der Übersetzungskritiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu geben. Denn Opernsprache, namentlich im Falle des ‚Operndeutschen‘, wird zunächst zum Begriff für sämtliche Eigenschaften eines zielsprachlichen Librettos, die aus einer nicht gelungenen Übersetzungsleistung hervorgehen. Mit anderen Worten: Operndeutsch ist das, was bei der Übersetzung von fremdsprachlichen Libretti ins Deutsche ‚schief gelaufen‘ ist. Swarowsky (1959: 417) spricht in diesem Kontext von „Übersetzerblödsinn“.

Die Unterscheidung einer defizitären und einer idealen Opernsprache lässt sich auf Richard Wagner zurückführen. Sie ist nur ein Teil jener großen Dichotomie, die seinem wohl bekanntesten Theoriewerk, *Oper und Drama*, den Namen verleiht. In diesem Kontext bemerkt Wagner (1852: 374) zur zeitgenössischen Übersetzungspraxis u. a. Folgendes:

Bei diesen Übersetzungen ist nie weder ein dichterischer noch musikalischer Verstand tätig gewesen, sondern sie wurden von Leuten, die weder Dichtkunst noch Musik verstanden, im geschäftlichen Auftrage ungefähr so übersetzt, wie man Zeitungsartikel oder Kommerznotizen überträgt.

Durch solche Produkte sollen Übersetzer über Jahrzehnte hinweg einen eigenen Zeichenfundus – eine *Sub-langue* oder eigene *Sprachnorm* – geschaffen haben, aus dem sich Librettisten und Opernkomponisten zum Leidwesen des deutschen Kunstbetriebs bei Neukompositionen zu schöpfen veranlasst sahen:

Von jeher ist die deutsche Sprache von deutschen Komponisten nach einer willkürlichen *Norm* behandelt worden, die sie von der Sprachbehandlung entnahmen, wie sie sie in den Opern der Nation vorfanden, von der die Oper als fremdes Produkt zu uns übersiedelt worden ist. [...] In neuesten Zeiten ist von deutschen Opernkomponisten geradesweges der aus den Übersetzungen herrührende, sprachbeleidigende Tonakzent nachgeahmt und als eine Erweiterung des Opernsprachvermögens beibehalten worden [...]. (Wagner 1852: 377f.)

Mitte des 19. Jahrhunderts ist das Operndeutsch also schon als defizitärer Zeichenfundus beschrieben, der durch mangelhafte Übersetzertätigkeit konstituiert und durch die Opernpraxis tradiert wird. Der ‚Operndeutsch‘-Stempel, den spätere Übersetzungskritiker ihnen missfallenden Formulierungen aufdrücken, findet bei der Autorität Wagner seinen ersten Einsatz. Ab diesem Zeitpunkt wird die

Rede vom unzulänglichen Operndeutsch ein Topos, der sowohl in der Theorie der Librettoübersetzung als auch in der Librettoforschung²²⁹ immer wieder aufgegriffen wird. Honolka bezieht sich u. a. auf diesen Fundus sanktionswürdiger Verdeutschungskonventionen, wenn er sie abschätzig als „opernormal“ (1978: 82) oder als „operndeutsche Tradition“ (ebd.: 100) bezeichnet. Gebracht habe, so Brecher (1911: 4), das „achtlos lüderliche Verfahren“ ganzer Generationen an Librettoübersetzern dem deutschen Volke jedenfalls nichts weiter als einen Fundus an unbedacht weitergetragenen geflügelten Worten.²³⁰ In bestimmten Translationen des 20. Jahrhunderts erkennt Honolka allerdings erleichtert eine diesem Umstand entgegenwirkende „Anti-Tradition“ (1978: 58). Auf solch eine sehn-suchtsvoll erwartete Tendenz spielt auch die zweite Bedeutung des Terminus ‚Opernsprache‘ an, der in den Ausführungen R. Wagners manchmal doch positiv konnotiert auftritt und mit dem dieser jene ideale Sprachvarietät in Aussicht stellt, die als „allgemeine“ (1852: 68), „moderne Opernsprache“ (ebd.: 373) gänzlich anderen, nämlich hohen künstlerischen, Ansprüchen genügt. Darin, dass mit dem einen Kompositum ‚Opernsprache‘ sowohl auf den angeprangerten Ist- als auch auf den herbeigesehnten Sollzustand referiert wird, manifestiert sich Wagners Ansinnen, den erstgenannten durch den zweiten restlos ersetzt wissen zu wollen.

Nachfolgend soll es nicht darum gehen, die in der Theorie zum Libretto-übersetzen weit verstreuten Charakterisierungen des Operndeutschen zusammenzutragen (vgl. dazu u. a. Agnetta 2016). Immer wiederkehrende Kritik erfährt z. B. eine unnatürlich affektierte bzw. geschwollene Sprache einerseits, zu der Merkmale wie z. B. die gehäufte Verwendung von Archaismen, Interjektionen, Inversionen gehören,²³¹ und allzu formlose bzw. familiäre Wendungen andererseits, die durchweg ein für inadäquat befundenes niedriges Sprachregister bedienen.²³² Beide Tendenzen führten dazu, „daß *Operndeutsch* geradezu zur Karikatur von Deutsch wurde“ (Honolka 1986: 123). Festzuhalten ist hier lediglich, dass übersetzungstheoretische Schriften die genannte Dichotomie von mangelhaftem Ist und utopischem Soll in der sprachlichen Gestaltung von Originaloper und

229 Noch bei Gier (1998: 4) hält sich der Gemeinplatz, die Lächerlichkeit der Opernsprache sei ein Produkt fehlgeschlagener Übersetzungsleistungen: „[F]remdsprachige Texte dagegen werden oft unsäglich schlecht übersetzt, und man kann sich fragen, ob die gängigen Vorurteile über die stümperhaften Librettisten, die eine inkohärente Handlung in schlechte Verse kleiden, nicht großenteils auf deutsche Fassungen italienischer und französischer Opern [...] zurückgehen“.

230 Vgl. auch Hoffmann (1926: 356f., 361), Anheißer (1938: 99, 222ff.), Wodnansky (1949: 28, 46f., 152), Honolka (1978: 53, 61, 127f., 139) und Thur (1990: 188, 190f.).

231 Dies führt zu den Bezeichnungen „Papierdeutsch“ (Brecher 1911: 12, 13, 28, 41; Anheißer 1938: 221; Honolka 1978: 152), „Buchdeutsch“ (Anheißer 1938: 112, 143, 149, 155, 157; Honolka 1978: 52, 84), „Kanzleideutsch“ (Anheißer 1938: 212, 216), „Literatendeutsch“ (Honolka 1978: 52) etc.

232 In diesen Kontext fügen sich Bezeichnungen „Gassendeutsch“ (Anheißer 1938: 160), „Judenteutsch, Ladendienerdeutsch, Handlangerdeutsch, Kutscherdeutsch“ (Wagner, zit. nach Anheißer 1938: 73), „Hemdärmeldeutsch“ (Anheißer 1938: 163) etc.

Übersetzung reflektieren, weil gerade die Librettoübersetzungen diese defizitäre Opernsprache offen zutage treten lassen. Freilich können v. a. die in den Texten der normativen Theorie geäußerten Einschätzungen oft als subjektiv und allzu intuitiv bezeichnet werden. Erst genaue quantitative und qualitative Analysen, wie sie Overbeck in der oben genannten Studie (2011) angestellt hat, könnten exakte Auskunft darüber geben, inwieweit bestimmte sprachliche Merkmale der Librettotranslate, die in der Theorie zwischen 1900 und 1980 als unverständlich und inadäquat angeprangert werden, schon in originalsprachlichen Originalen existent sind und daher zwangsläufig auch in der ZS (zumindest im Rahmen verfremdender Übersetzungen) ihre Legitimität erhalten. Derartige Argumente übersieht Honolka (1978: 34), wenn er die Inversion als „so traditionell wuchernde[s] Sprachunkraut, das in jahrhundertlangem Wildwuchs das vielzitierte ‚Operndeutsch‘ so üppig sprießen ließ“, bezeichnet, während dieses syntaktische Stilmittel von Overbeck als ein „allgemeines Charakteristikum“ (2011: 293) selbst der italienischen Librettosprache beschrieben wird. Auch in der deutschen Originaldichtung hat die Inversion ihren festen Platz, ganz zu schweigen von ihrer regen Verwendung in den Wagnerischen Musikdramen. Auch in dieser Hinsicht können Mehrfachübersetzungen eine geeignete Bezugsgröße liefern, denn durch deren Vergleich kann ein Kritiker einschätzen, ob aus Rücksicht auf das Notenmaterial hingenommene unidiomatische Wendungen, die man – wie folgende Inversion in Swarowskys deutscher *Orphée*-Übersetzung zeigt – auch in unserem Korpus antreffen kann, als unabdingbar anzusehen sind.

L'AMOUR : je vais soulager ton martyre. (*Orphée* III.2, T. 11f.)

AMOR: der Not ich ein Ende nun mache. (*Orphée*_de_HS ebd.)

Dass sprachliche Metaplasmen wie Inversionen, Apokopen etc. in übersetzten Gesangstexten gehäuft auftreten, geht aus der syntaktischen Analyse der *Orfeo*- und *Orphée*-Übersetzungen in Abschnitt 5.4.3 hervor.

Nida hat in vier Punkten zusammengefasst, was der Übersetzer vertonter Texte im Hinblick auf die zielsprachliche Signifikantenstruktur berücksichtigen muss:

However, the translator of poetry without musical accompaniment is relatively free in comparison with one who must translate a song – poetry set to music. Under such circumstances the translator must concern himself with a number of severe restrictions: (1) a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, (2) the observance of syllabic prominence (the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music, (3) rhyme, where required, and (4) vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes. (Nida 1964: 177)

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann nicht systematisch auf sämtliche der hier von Nida in eher summarischer Form genannten translatorischen Herausfor-

derungen, d. h. auf die Beibehaltung des Reimschemas²³³, von Silbenzahl, Betonungsstruktur und Phrasierung²³⁴ und der Lautproduktion (vgl. Abschn. 4.2.4), aber auch nicht auf die von ihm vernachlässigten Fragen der Namenübersetzung (vgl. Agnetta 2018c), der Lautsymbolik (vgl. z. B. Spaeth 1915: 294), Interjektionen,²³⁵ Doppeltextierungen und musikalischen wie textlichen Wiederholungen²³⁶ eingegangen werden. Die meisten werden allerdings in der nachfolgenden Analyse (Kap. 5) an entsprechender Stelle berücksichtigt.

Neben den genannten Herausforderungen bei der Anpassung von verbalen und musikalischen Signifikanten, die Spaeth (1915: 294) als „purely mechanical problems“ ansieht, finden sich aber auch solche, die sich über die syntaktische Abstimmung hinaus auch aus der synchronen und syntopischen Übereinstimmung der semantischen Potenziale beider Zeichentypen ergeben. Es gilt im Folgenden also, die Ansprüche an den Librettoübersetzer aufzugreifen, die sich sowohl auf Überlegungen zur Synsemantizität als auch zu solchen der Syntaktik der beteiligten Zeichen beziehen. Schließlich laufen Semantisierungsprozesse, wie schon Paepcke in Bezug auf den Sinn von Schrifttexten verdeutlicht hat, vornehmlich bei zeitlich bzw. räumlich nahe beieinanderliegenden Elementen ab: „Wenn unter Kohärenz eines Textes die Einheitlichkeit des im Text Mitgeteilten verstanden wird, dann heißt das: Sätze desselben Textstückes haben eine größere Kohärenz miteinander als mit Sätzen außerhalb dieses Textstückes“ (Paepcke 1986: 103). Selbiges gilt auch für das polysemiotische Gebilde: Zeitgleich oder zumindest in unmittelbarer Abfolge aktualisierte, d. h. syntaktisch aufeinander bezogene Zeichen sind vom Rezipienten mit höherer Wahrscheinlichkeit auch synsemantisch aufeinander zu beziehen (vgl. hierzu die Ausführungen zur Relation zwischen synsemiotischer Kohärenz und synsemiotischer Kohäsion in Abschn. 3.5.3) – ausgenommen sind eben die Fälle synsemantischer Indifferenz (vgl. Abschn. 3.5.2).

Um dem grundsätzlich gültigen Postulat gerecht zu werden, nach dem die in der Originaloper gegebene Verbindung von Wort und dazu passender

233 Vgl. Wagner (1952: 237, 249, 254ff., 283), Bitter (1866: 10, 59f.), Brecher (1911: 12ff.), Spaeth (1915: 294, 296.), H. Abert (1918: 2f.), Hoffmann (1926: 357), Dent (1934f.: 85), Anheißer (1938: 178ff.), Honolka (1978: 31ff., 100ff.), Machatius (1982: 137), Thur (1990: 78), Goriée (1997: 247).

234 Zur Beibehaltung von Rhythmus, Silbenzahl und Betonungsstruktur vgl. z. B. Bitter (1866: 10), Batka (1909: 103f.), Brecher (1911: 16), Spaeth (1925: 294), (Anheißer 1938: 101ff.), Wodnansky (1949: 128f.), Honolka (1978: 94f.), Kaindl (1990: 45, 50), Thur (1990: 88f., 111), Goriée (1997: 246f.), Micke (1998: 38), Dürr (2004: 1046), Marshall (2004: 22). Zu den Rücksichtnahmen im Bereich der Phrasierung vgl. Brecher (1911: 18, 27f.), Peyser (1922: 368), Drinker (1950: 228), Lessing (1957: 215), Honolka (1978: 32, 75, 78), Thur (1990: 41, 59, 88, 116, 120) und Micke (1998: 4).

235 Vgl. hierzu Brecher (1911: 14), H. Abert (1914: 5) und Honolka (1978: 32, 65, 134f.).

236 Vgl. H. Abert (1918: 4), Wodnansky (1949: 120f.), Honolka (1978: 73), Thur (1990: 208, 210) und Brenner (2007: 109) etc.

musikalischer Ausgestaltung im Zielkommunikat zu wahren ist, empfiehlt Brecher eine „penibel wörtliche Übertragung. [...] die Übereinstimmung mit der Musik ist das Ein und All; ihr muß das Dichten und Trachten der Übersetzer zunächst gelten“ (Brecher 1911: 12; ähnlich 21, 52 und 58). Dabei sollen nebensächliche Wörter der zielsprachlichen Fassung unter nebensächliche Noten der musikalischen Phrase und analog hierzu Schlüsselwörter unter die ausdeutenden musikalischen Motive gesetzt werden (vgl. Brecher 1911: 24; Wodnansky 1949: 145). Hinsichtlich der erwünschten syntaktischen Simultaneität der semantisch aufeinander Bezug nehmenden sprachlichen und musikalischen Elemente ist es also unbedingt erforderlich, dass unter charakteristische musikalische Figuren interlinguale „Synonyme“ (Brecher 1911: 12, 21 und Thur 1990: 89) bzw. „Entsprechungswörter“ (Kaindl 1990: 45) gesetzt werden. Als charakteristisches Element können dabei sämtliche musikalischen Größen gelten: der Einzelton, die rhythmische Figur, die (General-)Pause, die Harmonie, die Dynamik, das Motiv (kürzere Tonfolgen von prägnanter Melodik und Rhythmik), die Dissonanzbildung und -auflösung, die Instrumentation u. e. m. Alle diese Kompositionsmittel können in der ausgangssprachlichen Oper als Zeichen fungieren und sollen deswegen bei der Übersetzung mitberücksichtigt werden. Machatius formuliert dies folgendermaßen: „Vor allem aber wäre darauf zu achten, daß alle sprachlich und musikalisch ausgezeichneten Werte den gleichen allein angemessenen Platz behalten, sollen nicht Lautmalerei, Symbolik, Affektgebärde etc. weitgehend verloren gehen“ (1982: 137). Es sind nicht zuletzt solche Aussagen, die hervorheben, wie rigoros die Interdependenz von syntaktischer und synsemantischer Dimension ist, m. a. W. wie sehr synsemiotische Kohärenz und Kohäsion zusammenhängen.

Da aber dieses Verhältnis im Zielkommunikat beileibe nicht immer beibehalten werden kann, wird es stets Übersetzungskritiker geben, die in der zielsprachlichen Fassung jene Formulierung vermissen, die im Original noch Anlass zur Semantisierung des simultan mit ihr auftretenden musikalischen Motivs gegeben hatte. Wie legitim solche Kritik im Einzelfall ist, soll dahingestellt bleiben. Aus diesen Überlegungen lässt sich jedenfalls die Invarianzforderung ableiten, dass die zielsprachliche Fassung eines Librettos jenes werkinterne Zeichenlernen befördern sollte, das schon durch das Originalwerk ermöglicht wurde. Hierbei handelt es sich nach Brecher um alles andere als eine

Kleinigkeitskrämerei; denn eine Übersetzung hat nicht allein dem gröberen praktischen Gebrauchszweck zu dienen, sondern zugleich darnach zu trachten, daß auch die intimeren Werte eines Meisterwerkes im neuen Idiom dem Verständnis erhalten bleiben, daß auch die Feinheit der Details gefühlt und genossen werden kann; [...]. (Brecher 1911: 40)

Ein lebendiges Wort-Ton-Gebilde ermöglicht dem Rezipienten dynamische Zeichenlernprozesse, die von der Sprache zur Musik und umgekehrt verlaufen. Dabei ist die Semantisierung von Strukturen bzw. die Inbezugsetzung gegebener

4 Polysemiotizität und Translation

verbaler und musikalischer Seme dort am nächstliegenden, wo die jeweiligen Signifikanten zeitgleich oder zumindest in unmittelbarer Aufeinanderfolge auftreten. Eine Übersetzung, die eine ursprünglich gegebene Konkominanz zwischen Wort und Ton nicht wahr, steht dem Zweck des werkinternen Zeichenlernens diametral entgegen und muss nach Schünemanns Urteil daher als „leblo“ (1939: 67) bezeichnet werden. Wo die Harmonie eines sprachlichen Ausdrucks und des vom Komponisten dazu ersonnenen charakteristischen musikalischen Elements in der zielsprachlichen Version nicht mehr gegeben ist, werden ursprünglich leicht vorstehende Semantisierungsprozesse erschwert, wenn nicht gar verhindert.

Gegen die ursprüngliche ‚intime‘ Verbindung von Sprache und Musik wenden sich auch jene überlieferten Fälle, in denen einer Opernmusik ein Text gänzlich anderer Herkunft und Thematik unterlegt wird. Dies ist z. B. der Fall bei einer von Scheidemann besorgten Bearbeitung von Calderóns *La dama duende* (1629) zur Musik von Mozarts *Così fan tutte* (vgl. Wodnansky 1949: 104). Ein solches Verfahren muss nicht, wie Wodnansky reklamiert, in den Einwänden münden, „daß die Musik nicht mehr paßt“ (ebd.: 197); schließlich kann auch diese Textfassung neue synsemantische, überhaupt jede Art von synsemiotischen Relationen etablieren. Musik und neuer Text können durchaus eine glückliche Verbindung eingehen. Freilich hat eine solche Transmutation wenig bis nichts mit einer Librettoübersetzung zu tun, die man am Original messen könnte und die bei unterlassener Ankündigung der Werkveränderung vom Zielrezipienten zu Recht als Verfälschung kritisiert werden kann.

4.2.4 Symphysische Relationen und Übersetzung

Auch die Merkmale der Zeichenträger, d. h. die Materialität der einen polysemiotischen Komplex konstituierenden Zeichen, haben Auswirkungen auf den interlingualen Übersetzungsprozess. Der Auftraggeber einer Übersetzung will schließlich auch in materieller Hinsicht ein brauchbares, handhabbares Produkt dargeboten bekommen. Der Übersetzer muss also, allgemein gesprochen, bei der Anfertigung des Translats stets darauf achten, dass dieses den medialen Ansprüchen des in der Zielkultur anvisierten Kommunikationsaktes genügt, dass also sein eigenes translatorische Handeln der vorgesehenen (Re-)Produktion, Distribution und Rezeption seines Outputs nicht hinderlich, sondern diesen im Gegenteil sogar förderlich ist. Dazu braucht er wiederum bestimmte Kompetenzen. Die Forderung etwa, dass ein schriftliches Translat den gleichen medialen Anforderungen entsprechen muss wie seine ebenso schriftlich fixierte Vorlage, mag trivial erscheinen; dieser Umstand darf hingegen beim Transfer polysemiotischer Gebilde nicht unberücksichtigt bleiben, denn auch hier wiederum kann die Kombination unterschiedlicher physikalischer Zeichenträger besondere Anforderun-

gen an das zu erstellende Translat geltend machen. Die Frage nach der Translationsrelevanz des symphysischen Auftretens von Zeichenressourcen weist dabei etliche Relationen zu den anderen Arten synsemiotischer Kopplung (Sympraxis, Synsemantizität und Syntaktik) auf, die in den vorausgegangenen Abschnitten detailliert beschrieben wurden.

Bei gängigen Übersetzungsaufträgen achtet der Translator automatisch auf solche medialen Anforderungen, wenn er sein Translat selbst mit einem Textverarbeitungsprogramm erstellt, das auf elektronischem Wege versendet, vom Kunden bearbeitet, gedruckt und verbreitet werden kann. Bestimmte Ansprüche an den Übersetzer erhebt die vom Auftraggeber gewünschte mediale Form auch dann, wenn der konkrete physische Raum, den das Translat beanspruchen darf, begrenzt ist. Wortwahl, Textlänge und Formatierung müssen dann vom Übersetzer dem Auftrag entsprechend angepasst werden. Dies ist bspw. der Fall bei der Über- und Untertitelung von Opern und Filmen, die bekanntermaßen genauen physischen Restriktionen unterliegen: Ein Beispiel ist die Empfehlung, ein Maximum an typographischen Charakteren nicht zu überschreiten. Bei der Festlegung von Länge und Formatierung jedes einzelnen Über-/Untertitels spielt allerdings nicht nur der konkret verfügbare Raum bzw. die Einblendzeit eine Rolle, sondern auch Erwägungen zur adäquaten Wahrnehmbarkeit durch den Rezipienten. Überschreitet das Textvolumen eine bestimmte Größe, wird zum einen die Lesbarkeit und zum anderen die Wahrnehmung anderer Komponenten des gleichen polysemiotischen Kommunikats (bspw. des Bewegtbilds in Fernsehformaten oder der theatralen Komponente einer Opernaufführung) erschwert.

Der Übersetzer muss mit seiner Textgestaltung alles in seiner Macht stehende tun, damit das kommunikative Ereignis auch in medialer Hinsicht möglichst wenig anfällig für Störungen ist. Die Bedeutung solcher Maßnahmen ist zwar bei jeder Art von Übersetzung relevant, manifestiert sich aber gerade beim Transfer polysemiotischer Gebilde, weil diese oft eine komplexere Struktur symphysischer Beziehungen aufweisen als herkömmliche Schrifttexte. Sie machen translatorische Anforderungen geltend, die man aus dem medientheoretischen Blickwinkel zu folgendem Gesetz zusammenfassen könnte: Das Translat muss (technisch) (re-)produzierbar, übermittelbar und rezipierbar sein. Je nach polysemiotischem Gebilde werden dabei unterschiedliche mediale ‚-barkeiten‘ reklamiert. Ein übersetzter Schrifttext etwa, der in ein Text-Bild-Konglomerat eingebettet ist, muss nicht nur vom Raum her passend gestaltet, sondern auch *lesbar* sein; ein für den mündlichen Vortrag konzipierter Text muss *atembar* und *sprechbar* sein (vgl. Reiß/Vermeer 1984/²1991: 211; Stolze 1986: 157; Mayoral et al. 1988: 364); ein für (musik-)theatrale Anliegen erstelltes Translat muss von der Produzentenseite her gesehen generell *aufführbar* (vgl. Snell-Hornby 1996: 33f.), d. h. im Speziellen *spielbar* (vgl. Hartung 1965: 10; Ladmiral 2004: 31), *atembar* (vgl. Zopff 1868: 99; Kaindl 1990: 46, 2006: 259), *sprechbar* (vgl. Brenner-Rademacher 1965: 8; Levý 1969: 128ff.) bzw. *artikulierbar* (vgl. Zopff 1868:

102), u. U. *sangbar* (s. u.) und, von der Rezipientenseite her gesehen, *wahrnehmbar*, also *hörbar* – im Falle der Übertitelung: *sichtbar/lesbar* – (vgl. Pfister 1977/¹¹2001: 161) und letztlich immer verständlich sein.²³⁷

Alle genannten medialen Bedingungen sind (potenziell) kulturell situiert. Für den Kulturtransfer bedeutet dies, dass im anvisierten Kollektiv bestimmte Produktions-, Distributions- und Wahrnehmungsmechanismen bevorzugt werden, die womöglich erheblich von denen der Ausgangskultur abweichen. Dies muss auch im Übersetzungsprozess berücksichtigt werden. Ein Beispiel hierfür ist die veränderte Leserichtung bei Texten, denen ein anderes Schriftsystem zugrunde liegt als das in westlichen Kulturen bekannte. Zu nennen sind in diesem Kontext das Japanische, Hebräische oder Arabische. Sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite spielen dabei technische, ökonomische und rezeptionsphysiologische Überlegungen mit hinein, wenn es um die Wahl geeigneter Träger- und Distributionsmedien für ein künstlerisches Artefakt, in diesem Fall die zielsprachliche Version einer Oper, geht. Die physikalische Beschaffenheit des konkreten Distributionsmediums bestimmt die materiellen Anforderungen an die Übersetzung eines vertonten Textes. Die Wahl des Distributionsmediums hängt wiederum von den kulturspezifischen Präferenzen in intendierten Rezeptionssituationen ab. Die Vermittlung einer Oper über Leselibretti, Aufnahmen, Live-Aufführungen etc. machen jeweils andere mediale Anforderungen geltend (vgl. Abschn. 4.2.1; Kaindl 1997, 1998). Inwiefern sich diese Forderungen auf die Librettoübersetzung auswirken, wird in den folgenden Abschnitten exemplarisch erläutert. Dabei soll das Augenmerk explizit auf die für die unten analysierten Librettoübersetzungen typischen medialen Anforderungen gelenkt werden, nämlich auf die Sangbarkeit bzw. Sanglichkeit.

Die *Sangbarkeit* (seltener auch *Singbarkeit*) ist eine wichtige Invarianzforderung, zu deren Beachtung ein Librettoübersetzer gemeinhin angehalten wird. Das Suffix *-bar* markiert im Deutschen das Ergebnis einer deverbalen adjektivischen Derivation und bezeichnet „etwas, das gemacht werden kann“ (vgl. Gersbach/Graf 1985: 552). In Bezug auf den uns interessierenden Gegenstand, kann sich mit dem Begriff der Sangbarkeit folglich auf einen Text bezogen werden, der in physiologischer Hinsicht ‚gesänglich‘ produziert werden kann. In dieser Bedeutung ist die Sangbarkeit als translatorische Invarianzforderung nicht allzu vielsagend, kann doch, vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet, prinzipiell jeder Text in jeder Sprache ‚irgendwie‘ gesungen werden. Bei der oft geäußerten Forderung nach der Sangbarkeit handelt es sich demnach weniger um eine Größe der *langue* – deswegen stellt sich die Frage, ob eine Sprache sangbarer ist

237 Die Ausschaltung von Störfaktoren entspricht einem in der Theorie zwar oft formulierten, in der Praxis der Opereinführung aber u. U. nicht erwünschten Ideal. Es sind historische Fälle dokumentiert, in denen Opernintendanten die akustische Verstehbarkeit des Textes einschränken, um den einträglichen Vertrieb zusätzlicher Medien, etwa von Leselibretti, zu fördern (vgl. Marcello ca. 1720: 12).

als eine andere, als wenig gewinnbringend heraus – als vielmehr um eine der *parole*-Ebene. Denn zum einen bezeichnet die Sangbarkeit die Eignung sprachlicher Formulierungen für eine vorgegebene Gesangslinie mit ihrem spezifischen Tonhöhen-, Tondauer- und Tonintensitätsverlauf (gemäß der in Abschn. 3.2.2 vorgestellten Systematik im strukturtheoretischen Paradigma auf der Ebene der Zeichenauswahl anzusiedeln, I.1), zum anderen um die Produzierbarkeit dieses Textes durch einen beliebigen Sänger (im medientheoretischen Paradigma auf der Ebene der Zeichenauswahl, II.1) oder aber sogar durch einen bestimmten Sänger in einer bestimmten Aufführung (im ereignistheoretischen Paradigma auf der Ebene der Zeichenauswahl, III.1). Genauer wäre daher für das hier interessierende Phänomen der Begriff der *Sanglichkeit* (auf Italienisch: *cantabilità*). Denn in einem solchen kommen Aspekte der Abstimmung eines zu singenden Textes auf einer konkret gegebenen musikalischen Linie und solche der möglichst leichten Wort-Ton-Artikulation (der Sangbarkeit i. e. S.) zusammen.²³⁸ Die allgemeine Forderung nach Sanglichkeit, wie das Phänomen im Folgenden genannt werden soll, vereint, wie auch Kaindl erkannt hat (vgl. 1995: 118ff., insbes. 121), viele heterogene Einzelforderungen in sich. Der Begriff ist also an sich ambig (vgl. Franzon 2008: 397). Den unterschiedlichen Facetten des Begriffs wird im Folgenden nachzuspüren sein.

Für Dürr (2004: 1036) z. B. ist eine „sangbare Übersetzung“ zunächst schlicht die interlinguale Übertragung eines Librettos, die zum simultanen gesanglichen Vortrag mit der Originalmusik konzipiert ist, in Abgrenzung etwa zu einer Übersetzung, die als Plattenbeilage oder Übertitelfassung nicht den gleichen (sondern anderen) medialen Ansprüchen genügen muss. Die Rede von einer sangbaren Übersetzung rückt in diesem Fall strukturelle Besonderheiten des Textes *in puncto* Rhythmus und Betonungsverlauf in den Vordergrund und weniger die Tatsache, dass der Gesang mit all seinen physiologischen Implikationen als Trägermedium des Translats fungiert.

Die meisten Librettoübersetzer und Übersetzungskritiker stimmen darin überein, dass die Sanglichkeit aber ebendiese zusätzliche Qualität bezeichnet. Sie postulieren, dass sich die zielsprachliche Fassung einer Oper in *besonderer* (oft nicht näher spezifizierter) Weise für den gesanglichen Vortrag eignen soll. Nicht selten damit verbunden ist der retrospektive Befund, dass bestehende Librettoübersetzungen dieses Qualitätsmerkmal eben nicht aufweisen, also zwar simultan zur Originalmusik gesungen werden können, aber „nicht immer sanglich“ (Paumgartner⁴1945: 361) bzw. „unsangbar“ (Wodnansky 1949: 34) seien. Doch

238 Den Begriff der *Sangbarkeit* gebrauchen Brecher (1911: 63, 66f.), Anheißer (1938: 91f.), Wodnansky (1949: 34, 141f.), Gipper (1966: 56, 66), Honolka (1978: 28, 33, 39, 109), Kaindl (1990: 44ff.), Lisa (1996: 47f., 50), Hurt et al. (1997: 174), Micke (1998: 30), Dürr (2004: 1036), Heinzelmann (2004: 615), den der *Singbarkeit* Thur (1990: 74, 81), Schreiber (1993: 88, 150), Schneider et al. (2006: 34). Als (*un*-)sanglich bezeichnen ein gegebenes Translat Paumgartner⁴(1945: 361), Anheißer (1938: 91) und Honolka (1978: 109).

nicht nur retrospektiv, sondern auch in prospektiver Weise propagieren die Kritiker die Sanglichkeit als hoch anzusiedelnde Invarianzforderung. Nach Gugler soll der Translator – wie im Übrigen schon Librettist und Komponist des Originalkommunikats – „dem Sänger die gebührende Rücksicht tragen“ (1865: 802; ähnlich Bitter 1866: 10). Honolka formuliert noch resoluter: „Keinerlei Kompromisse darf es ferner mit der Sangbarkeit von Übersetzungen geben. Operntexte können sich niemals durch absolute Qualitäten rechtfertigen, wenn sie im Munde der Sänger steif, hölzern und unverständlich klingen“ (1978: 33; vgl. ebd.: 109f.). Auch Thur (1990: 74) fordert von Librettoübersetzern eine „klar verständliche und singbare Sprache“. Ähnliche Ansprüche sind nach Lisa (1996: 49) und Hurt et al. (1997: 174) auch für die Übersetzung von Musicaltexten und nach Low (2005: 186, 192ff.) für die Liedtextübertragung gültig.

Die Forderung nach Sanglichkeit deckt gemäß einer weit gefassten Definition alle Faktoren ab, die dazu führen, dass Text und Musik im Gesang gut miteinander koalieren, und umfasst damit auch einige jener Bereiche, die oben bereits als translatorische Maßnahmen zur synsemantischen und syntaktischen Übereinstimmung von Zieltext und Gesangslinie beschrieben worden sind (vgl. Abschn. 4.2.2f.). Diese Ansicht ist legitim, kann doch durchaus die Rede davon sein, dass ein Text dann als sanglich gilt, wenn er sich in möglichst natürlicher Weise mit der Musik vereint, für die er bestimmt ist, d. h. genauer: wenn er die gleiche Silbenzahl, Betonungs- und Phrasierungsstruktur des die Komposition motivierenden Originaltextes aufweist und darüber hinaus auch noch die originale Lautsymbolik wahrt.²³⁹ In diesem weiten Sinne fassen Thur (1990: 81), Kaindl (1995: 132) und Franzon (2008: 375) das Konzept der Sanglichkeit auf. Da diesen Größen bereits in den genannten Abschnitten Aufmerksamkeit geschenkt wurde, soll sich im Folgenden mit der Rede von der Sanglichkeit lediglich auf die Frage beschränkt werden, inwiefern der Übersetzer dazu angehalten werden kann, durch seine Tätigkeit die Lautproduktion des Sängers zu beeinflussen, inwiefern er also einen gesanglich leicht produzierbaren Text erstellen muss. In diesem engeren Sinne ist die Sanglichkeit vorrangig eine translatorische Überlegung auf der Ebene der Symphysis.

Dem Urteil einiger Kritiker zufolge ist die Sanglichkeit nicht nur Merkmal eines gegebenen Textes, sondern kann auch auf ganze Sprachsysteme (d. h. auf die *langue*-Ebene) bezogen werden. Insofern findet man nicht selten die Aussage, das Italienische oder Französische sei „von Natur aus“ (Wodnansky 1949: 141; ähnlich Bitter 1866: 10) viel sanglicher als bspw. das Englische (vgl. Spaeth 1915: 292) und insbesondere das Deutsche (vgl. Brecher 1911: 63ff.). Brecher

239 Die Überlegung, dass spezifische Vokale an bestimmte Stellen des Textes gesetzt werden müssen, weil ihre Lautqualität symbolträchtig ist (z. B. das *u* als dunkler Vokal, das *i* als Vokal des Hohnes und der Lächerlichkeit) (vgl. Wodnansky 1949: 142f.), fällt m. E. nicht unter die Erwägungen zur Sanglichkeit, sondern eher unter denen zur Werksemantik und folglich unter die synsemantischen Beziehungen (s. Abschn. 4.2.2).

(1911: 63) und Wodnansky (1949: 141) führen die prinzipielle Sanglichkeit des Italienischen auf ihren Vokalreichtum zurück, während deutsche Texte erst und allein dann sanglich seien, wenn der Dichter oder Übersetzer penibel darauf achte, eine dem Gesang förderliche Wortwahl vorzunehmen (vgl. Wodnansky 1949: 141). Ein allgemeines sprachstrukturelles Manko ließe sich also durch ein geschicktes Sprachhandeln kompensieren. Eine ähnliche Ansicht vertritt Honolka, der die vermeintlich von vornherein gegebenen Vorzüge der Opernsprachen Italienisch und Französisch herauszustellen bestrebt ist. Seiner Einschätzung zufolge verfügt das Italienische

über ein Vielfaches an Reimmöglichkeiten, über ungleich größere Freiheiten der schwebenden Betonung (schwere Silben können im Gesang oft auch auf leichte Takteile fallen und umgekehrt) und dazu über die Möglichkeit, mehrere Vokale zu einer einzigen Silbe zu verschmelzen, oder dies bei Bedarf auch zu unterlassen. [...] Das Französische verfährt in seiner Opernprosodie mit einer Betonungswillkür, die im Deutschen ganz unmöglich ist; [...]. (Honolka 1978: 28f.)

Die deutsche Sprache hingegen ließe eine solch flexible Handhabung der Silbenaufteilung und der Sprachprosodie nicht zu und sei im Gegensatz zu den genannten romanischen Sprachen, aber ähnlich wie das Englische, obendrein auch noch allzu „reimbehindert“ (ebd.: 29). Sprachstrukturelle Eigenheiten sollen also dazu führen, dass Wörter mit bestimmten Charakteristika für den Gesang (also generisch für ‚jeden‘ Sänger) günstiger sind als andere. Dies mündet dann in kontrast-linguistischer und translatologischer Hinsicht in die Suche nach sanglichen (Quasi-)Synonymen für zwar eigentlich besser passende, aber nicht sangliche Übersetzungslösungen. Insofern ist laut Low bei der Übersetzung vertonter Texte eine in semantischer Hinsicht strikte Worttreue nicht immer förderlich. Der Übersetzer könne aus diesem Grund auf weiter entfernte Lexeme, etwa auf Hypero- bzw. Hyponyme rekurren und gegebene textuelle Metaphern durch solche ersetzen, die im jeweiligen Kontext ähnliche Funktionen erfüllen (vgl. Low 2005: 194). Hier ist allerdings auch anzumerken, dass Metaphern im musiktheatralen Bereich eine Sonderfunktion übernehmen, weil sie meistens Sinndimensionen aktivieren, die sowohl die Vertonung als auch die Inszenierung motivieren (vgl. Agnetta 2017: 13). Der Übersetzer muss also prüfen, ob er mit der Änderung des Sprachbilds die auf sie Bezug nehmende Vertonung übergeht und die für das Original prägende synsemantische Zeicheninteraktion aufgibt.

Unterdessen ist die Frage durchaus legitim, inwiefern eine Diskussion um die Sanglichkeit ganzer Sprachsysteme für die deskriptive Translatologie denn überhaupt gewinnbringend ist. Oft gibt sie Kritikern Anlass zu unzulässigen Hierarchisierungen, die nicht selten auf der Grundlage subjektiver und pauschaler Urteile basieren.²⁴⁰ Die Ambition, eine Sprache ein für alle Mal als besonders gut

240 Speziell zur subjektiven Charakterisierung einer (bzw. der eigenen) Sprache als sanglich merkt Micke (1998: 30) an: „Die Merkmale, die die Musikalität und Sangbarkeit einer Sprache ausmachen, sind nur anhand subjektiver Kriterien benennbar. Es kann nicht

oder wenig geeignet zum gesanglichen Vortrag darzustellen, steht einer unbefangenen Beschreibung des gewünschten und ja faktisch erfolgenden Operntransfers im Wege (vgl. Ladmiral 2004: 37). Noch Anfang des 20. Jahrhunderts sieht sich der Librettoübersetzer E. J. Dent z. B. zu einer Legitimation seiner Übertragungen gezwungen, die u. a. zum Ziel hat, das Englische als sangliche Sprache zu rehabilitieren (vgl. 1935: 81ff.). Vorgefasste Meinungen zur Sanglichkeit eines ganzen Sprachsystems haben keinerlei Auswirkungen auf die Tatsache, dass faktisch in jeder Sprache gesungen wird und dass Ton-Wort-Komplexe, nachdem die Notwendigkeit ihres Transfers erkannt wurde, nun einmal übertragen werden. Gewinnbringender ist deswegen etwa Swarowskys Rede davon, dass jede Sprache ihre eigene Sanglichkeit aufweist, die zwar den Vergleich, aber keine zulässt:

Es sind im Italienischen der groß aussingbare Vokal ohne Endkonsonant, der klangvoll gehaltene Anfangskonsonant, die Abwesenheit von zungenbrecherischen Koppungen, wodurch die Klarheit der Gesangslinie, andererseits aber auch die Plastik und Rasanzen im Rezitativ entsteht. Aus dem Französischen gewinnt der Gesang Biegsamkeit und lyrischen Schmelz, aus dem Slavischen ein sehr eigenes rhythmisches Profil. (Swarowsky 1959: 417f.)

Aber es sei gerade die Individualität solcher einzelsprachlichen Parameter, welche die interlinguale Übersetzung von Libretti und den Operntransfer im Allgemeinen zu einer schwierigen Aufgabe mache:

Wie im Französischen das „stumme“ e dem Gewichte nach unübersetzbar bleibt, so im Slavischen die beiden unbetonten Endsilben des Verbums, für die man im Deutschen ein eigenschweres Wort, einen neuen Begriff setzen muß, der durch Gewichtsverschiebung die Phrase entstellt. // Vom Sprachlichen her ergibt sich in der Übersetzung Verkehrung des Klangcharakters, Verlagerung des Gewichts, Unterbrechung der Linie, Minderung von Klangvolumen und -kontinuität, Störung in der Temponahme. (Ebd. 1959: 418)

I. d. R. wird die Sanglichkeit nicht auf eine ganze Sprache, sondern auf einen einzelnen vorliegenden Text (u. U. ein Translat) und auf die vorgegebene musikalische Linie bezogen, mit der dieser in Übereinstimmung gebracht werden soll. Generell eignet sich, dem Urteil etlicher Librettoübersetzer folgend, eine Wortwahl, die möglichst wenige Konsonantenhäufungen beinhaltet; schließlich hemmen die im Vergleich zu den Vokalen aufwändiger zu produzierenden Konsonanten *per definitionem* den beim Sprechen und Singen produzierten Luftstrom (vgl. u. a. Bitter 1866: 10; H. Abert 1918: 4). Schon Zopff nennt die Konsonantenarmut als Qualitätskriterium eines jeden Gesangstextes, seien Konsonanten doch dem „[f]ließende[n] Gesänge hinderlich“ (1868: 102). Im Bereich der Librettoübersetzung fasst Anheißer (1938: 91) unter Rückgriff auf die oben besprochene Positiv- bzw. Negativcharakterisierung ganzer Sprachsysteme zusammen:

grundsätzlich davon ausgegangen werden, daß sich eine Sprache nicht zur Musik, bzw. zum Gesang eigne. Jede Sprache ist auf ihre Weise durch ihre spezifischen Charakteristiken anders musikalisch als eine andere Sprache.“

4.2 Transfer- und Übersetzungsprozess

Wenn die richtig gewählten Vokale außer der Stimmung auch die Sanglichkeit un-
gemein fördern, so *können die Konsonanten oft dem Sänger manches Hindernis be-
reiten*. Der Übersetzer muss also auch auf sie sein Augenmerk richten. Wie sehr die
deutsche Sprache hier hinter der italienischen zurück steht, zeigt jedes Beispiel die-
ses Buches: die Zeilenlänge der deutschen Übersetzung übertrifft die des italieni-
schen Urtextes wegen der erheblich größeren Konsonanzahl erheblich. // Der
Übersetzer wird also gut tun, übergroße Konsonantenhäufung zu meiden.

Auch in der jüngeren Forschung zur Librettoübersetzung wird die Sanglichkeit
eines Textes an seiner Konsonantenarmut gemessen: Je weniger Konsonanten ein
Text aufweist, umso sanglicher soll er sein; je mehr die Vokale durch die Artiku-
lation von Konsonanten behindert werden, umso weniger sanglich ist er:

Ein weiteres Problem bilden konsonantenreiche Wörter. Konsonanten entstehen aus
der teilweisen oder gänzlichen Obstruktion des Vokalkanals. Um gut singen zu kön-
nen, muß der Kanal völlig frei sein. Während der Artikulation von Verschlusslauten
ist der Stimmkanal völlig verschlossen. Dadurch entstehen akustische Löcher, die
Melodielinie ist unterbrochen. (Kaindl 1990: 46)

Argumentationen wie diese führen zur Formulierung von folgenden Gesetzen:
„Eine goldene Regel [...] lautet, daß offene Vokale wie [a] und [o] sangbar sind,
Konsonantenanhäufungen hingegen kritisch“ (Hurt et al. 1997: 174). Der An-
spruch solcher Aussagen ist in der translato-logischen Forschung zu relativieren,
denn sie reduzieren die Komplexität gesangstechnischer Lautproduktion und pro-
pagieren eine einzige und einheitliche Gesangstechnik, die darauf abzielt, das bei
jeder Textproduktion nun einmal unentbehrliche und deshalb notwendig hinzu-
nehmende Konsonantenvorkommen möglichst zu minimieren. Gegen solche
Pauschalisierungen können die Zeugnisse von musikalisch geschulten Libretto-
übersetzern angeführt werden, die beim Übertragen vertonter Texte nicht allein
auf das Auszählen von Konsonanten und Konsonantenclustern achten, sondern
das gesamte Gefüge an möglichst invariant zu haltenden Größen im Original prä-
sent haben: Schon Anheißer relativiert die von ihm ausgesprochene Empfehlung,
Konsonantenhäufungen im Translat zu vermeiden:

Allerdings kann der Übersetzer nicht immer ausschließlich sich auf Rücksichten die-
ser Art beschränken. Sie werden gelegentlich auch einmal zurückstehen müssen,
wenn Klarheit des Sinns, Schlagkraft (Witz!) und Schönheit des Ausdrucks es ver-
langen. // So habe ich einmal ein recht konsonantenreiches Wort mit gutem Bedacht
an die Stelle eines viel „sangbareren“ gesetzt. (Anheißer 1938: 92)

Gewinnbringender ist es, so Anheißer weiter, sowohl für den Übersetzer als auch
für den ausführenden Sänger, wenn der erstgenannte den Text „*natürlich dahin-
fließen*“ läßt, anstatt sich nur auf ein peinliches Konsonantenzählen zu verlegen.
Unnatürliche Ausdrucksweisen und Wortstellungen hemmen den Sänger unter
Umständen weit mehr als Konsonanten“ (ebd.; ähnlich auch Zopff 1868: 99,
102). Außerdem führt er an, dass es für Sänger einerseits unbequeme, anderer-
seits aber auch durchaus bequeme, den Gesang sogar fördernde Konsonantenver-
bindungen gibt (vgl. ebd.: 93). Die zielsprachliche Wortwahl des Übersetzers

sollte also nicht pauschal auf eine möglichst reduzierte Konsonanzzahl ausgerichtet sein. Konsonanten stellen für den ausgebildeten Opernsänger nämlich keineswegs nur Hindernisse dar, sondern sind für ihn vielmehr die faktisch gegebene, u. U. symbolträchtige, zu gestaltende Lautmaterie, von der die Stimme beim Vortrag einer Partie ihre Ausdruckskraft und ihren Impetus bezieht. Sie ‚hemmen‘ und gestalten nicht nur auf eine charakteristische Weise den Luftstrom, geben ihm auch eine klar definierte Form, stellen in vielen Fällen auch erst die notwendige Verankerung für den folgenden Vokal dar. Dies haben im Kontext der Opernproduktion bereits Wagner (1852: 284) und im Bereich der Librettoübersetzung der Wagneranhänger Brecher erkannt, der behauptet:

Man kann geradezu sagen, daß die Eindringlichkeit und Lebendigkeit, mit der ein deutscher Gesangkünstler auf uns zu wirken vermag, von dem Grade seiner Fähigkeit, die Konsonanten auszunützen, in erster Linie mit abhängig ist, daß sogar ein Sänger von geringeren Stimmitteln, aber feinnerviger, technisch vollendeter Sprachbehandlung, d. h. Konsonantenverwertung, einen stärkeren künstlerischen Eindruck auslösen dürfte, als ein Stimmkrösus, der mit jenen sprachlichen Ausdruckswerten nicht viel anzufangen weiß. (Brecher 1911: 63f.)

Dem Pauschalurteil, Konsonanten seien lediglich als Störfaktoren für einen erwünschten gleichmäßigen Stimmfluss zu werten, kann also nicht zugestimmt werden. Fundierter sind jedenfalls etwa die Beobachtungen Giers, der in Bezug auf das Dichten von Originallibretti in der empfohlenen Konsonantenarmut keine überzeitliche normative Forderung erblickt, sondern eher den punktuellen Charakter und die Epochenspezifität solcher Erwägungen hervorhebt:

Bestimmte Konsonantenhäufungen in deutschen Wörtern etwa sind schwer zu singen und klingen unschön, deshalb haben die Librettisten des 19. Jahrhunderts sie im allgemeinen vermieden. [...] Solche Regeln und Verbote sind nicht nur auf jeweils ein Sprachgebiet beschränkt, sondern auch epochenspezifisch: Konsonantenhäufungen erregen im 20. Jahrhundert keinen Anstoß mehr, weil das musikästhetische Ideal des Wohlklangs seine Gültigkeit verloren hat. (Gier 1998: 19)

Doch bleiben solche Aussagen nicht gänzlich frei von subjektiven Einschätzungen darüber, was als ‚sanglich‘, ‚schön‘ und ‚wohlklingend‘ gelten darf.

Die Vorgaben der Übersetzungskritiker beziehen sich allerdings nicht nur auf die Konsonanten, sondern auch auf die Eignung bestimmter Vokale für den gesanglichen Vortrag im Allgemeinen bzw. für gegebene melodische Linien. Die Relation des zu singenden Vokals zur vorgegebenen Tonhöhe ist nach dem Urteil Thurs „[a]usschlaggebend für die Singbarkeit des Textes“ (1990: 74). Es gibt allerdings unterschiedliche Auffassungen darüber, welche Vokale bevorzugt bei einer Übersetzung herangezogen werden sollen. Die einen Theoretiker plädieren dafür, in der zielsprachlichen Version möglichst die gleichen Vokale singen zu lassen, die das Originallibretto an der entsprechenden Stelle vorsieht und die der Komponist zu Tönen bestimmter Höhe, Dauer und Intensität gesetzt hat: Für Spaeth etwa gilt es, „[to] imitate the sounds of the original text as far as possible,

so that the translation may ‚sing‘ like the original song“ (1915: 296f.). Dieser Empfehlung schließt sich auch Wodnansky an, der die Entscheidung dadurch rechtfertigt, dass bereits die Urheber der Originaloper bei der Gestaltung des Ausgangstextes Erwägungen zur Sanglichkeit und zum Symbolgehalt bestimmter Vokale miteinbezogen haben (vgl. dazu auch Kaindl 1990: 45). Die Urheber von Librettoübersetzungen verstoßen also z. B. dann gegen die Auflage der Sanglichkeit, wenn sie „Tenören und Sopranen stimmfeindliche U[s] auf hohen Tönen abverlangen“ oder „eine leichte A-Vokalise Rossinis einem trübenden U oder meckernden E“ (Honolka 1978: 109) opfern.

Für andere Theoretiker wiederum ist die Sanglichkeit mit der Bevorzugung bestimmter Vokale verbunden. Wie bereits bei der Aufstellung von Postulaten zur Reduktion des Konsonantenvorkommens werden dann in Bezug auf die Setzung sanglicher Vokale translatorische Gesetze zweifelhafter Pauschalität formuliert: Schon Zopff fordert den Dichter eines Originallibrettos auf, „in den hauptsächlich zu *betonenden* Silben die Vocale i, ü, ö, e und ä möglichst zu vermeiden, weil diese Vocale das schöne und leichte Ansprechen hoher Töne im Gesange fast durchgängig sehr erschweren und beeinträchtigen“ (1868: 103). Bei der nachträglichen Textierung einer musikalischen Passage, als die Librettoübersetzungen angesehen werden können, müsse bei einem sehr hohen Ton die „Faustregel“ zur Anwendung kommen: „A ist immer gut“. Ganz klar: dieser Vokal ist für die Tonbildung und Tonentfaltung am günstigsten, die meisten Sänger sind mit ihm am glücklichsten. Aber doch nicht alle“ (Honolka 1978: 109). Immerhin relativiert der Autor die Allgemeingültigkeit seiner Aussage durch den letzten Zusatz – nicht so Kaindl (1990: 44f.), der beobachtet: „Wenn ein Sänger ein hohes C singen muß, ist ihm Semantik wohl völlig einerlei, er will einen Vokal, einen möglichst offenen, nur kein u, i oder geschlossenes e“. Weiterhin postulieren Hurt et al. (1997: 174): „Eine goldene Regel dabei lautet, daß offene Vokale wie [a] und [o] sangbar sind [...]. Je höher die Töne, desto dankbarer sind Sänger für offene Vokale.“

Aus der Sicht des Praktikers merkt Heinzelmann kritisch an, dass „Schwierigkeiten bei der Sangbarkeit doch gerne übertrieben [werden]. Die originalen Texte erfüllen auch nicht immer entsprechende Wünsche“ (2004: 615). Selbiges beobachtet bereits Honolka, nach dem auch bei den großen Meistern etliche Beispiele für die in gesanglicher Hinsicht ungünstige Vertonung von Wörtern mit bestimmten Vokalen zu finden sind:

Mozart erlaubte sich aber auch gelegentlich, dem Ottavio ein U aufs hohe As und der Donna Anna eines aufs hohe A zuzumuten, Wagner wiederum seiner Brünnhilde schwierige, stimmerengende I auf dem hohen B wo sie (im Schlußgesang der „Götterdämmerung“) ohnehin am Ende ihrer stimmlichen Kräfte ist. Einem Übersetzer würde man dergleichen als Verbrechen ankreiden und das nicht zu unrecht. Auch hier gilt der Satz: „Quod licet Jovi ...“. (Honolka 1978: 109)

Die Tatsache, dass auch bei großen Komponisten zuweilen unsangliche Textpassagen zu finden gibt, ist nach Honolka dennoch kein Freibrief für Übersetzer, sich über Erwägungen zur Sanglichkeit seines Translats hinwegzusetzen. Im Gegenteil: Mit dem interlingualen Transfer ist immer auch das Potenzial verbunden, eine Textversion der Oper zu erstellen, die sogar sanglicher ist als das Original. Träger dieses Prädikats ist z. B. eine *Falstaff*-Übertragung des Übersetzers Hans Swarowsky (vgl. Kap. 5), von welcher der österreichische Opernsänger Otto Edelmann gemeint haben soll, dass sie „fast besser sangbar sei als das Original“ (vgl. Huss 2015: 17). Insofern ist neben der Erhaltung der im Original gegebenen Abfolge von Vokalen die bewusste Platzierung eines sanglichen, vom im Ausgangstext vorgesehenen Vokal womöglich abweichenden Selbstlautes eine zweite translatorische Strategie. Die Sanglichkeit ist dann, wie Gipper beobachtet hat, ein Qualitätskriterium, das zwar auch auf den Originaltext anwendbar ist, sich aber im übersetzungstheoretischen Kontext genuin auf die zielsprachliche Version bezieht und von der translatorischen Rede der Originaltreue wegführt (vgl. 1966: 56). Diese kollidiert aber zuweilen mit der oben angeführten Regel von Spaeth, wonach der Übersetzer gut daran tut, stets den gleichen Vokal zu setzen, den er im Ausgangstext vorfindet. Ein Bemühen um die Sanglichkeit einer bestimmten zielsprachlichen Textpassage kann dann dazu führen, dass mit dem Ausgangskommunikat kohärente inhaltliche Elemente geopfert werden müssen (vgl. Honolka 1978: 109; Schreiber 1993: 88, 188f.; Franzon 2008: 388).

Es gibt eine unüberschaubare Fülle an Gesangstechniken. Allgemeingültige Urteile darüber, welche Vokale am sanglichsten sind und welche Konsonanten störend wirken können, sind auf dieser Grundlage nicht immer gewinnbringend. So verschieden die Gesangstechniken aber sind – sie alle verfolgen das gemeinsame Ziel, dem auszubildenden Sänger die Mittel an die Hand zu geben, um eine gegebene Gesangspartie einstudieren und vortragen zu können, sei diese nun vom ursprünglichen Librettisten, Komponisten und Übersetzer besonders sanglich gestaltet worden oder nicht. Schließlich ist doch die Güte eines Sängers u. a. auch an seiner Fähigkeit festzumachen, sich schwierige, und das bedeutet u. U. auch unsangliche, Werke anzueignen (vgl. Drinker 1950: 229). Zu seinen gesangstechnischen Instrumenten gehören nicht nur all jene Kompetenzen, die dazu führen, dass eine Gesangslinie so vorgetragen wird, wie sie ‚dasteht‘, sondern auch Lizenzen, die es ihm nach Abwägung der bei seiner intersemiotischen Übersetzung vom Notentext zur Darbietung bestehenden Invarianzforderungen gestatten, Text und Musik an seine eigenen gesanglichen Bedürfnisse anzupassen. Zu diesen Lizenzen gehören die Umfärbung von Vokalen (helles *a*, dunkles *a*), die „Unterartikulation“ bzw. Lenisierung von Konsonanten, die Transposition einiger vereinzelter Noten in eine angenehmere Gesangslage u. e. m. Aus diesem Grund kann man mit Heinzelmann der Meinung sein, dass Erwägungen zur Sanglichkeit in der Hierarchie der Invarianzforderungen des interlingualen Übersetzers einen angemessenen Platz erhalten müssen, aber generell nicht überschätzt werden

dürfen. Denn es obliegt zu einem nicht unwesentlichen Teil auch immer den ausgebildeten Sängern, die Gratwanderung zwischen gesangstechnischer Produzierbarkeit und Textverständlichkeit zu realisieren. Das heißt nicht, dass die Regie und der Dirigent in der Phase der Operneinstudierung die Leistung des Sängers nicht auch in dieser Hinsicht bewerten und kritisieren dürfen. Allgemein gilt aber: Der Sänger ist, metaphorisch gesehen, auch ein ‚Übersetzer‘, nämlich ein inter-semiotischer, mit einem eigenen kreativen Gestaltungswillen. Der Librettoübersetzer sollte deswegen mit seinem Tun stets darauf achten, dass er dem Gesangsinterpreten diese Handhabe erhält. Oder noch einmal anders ausgedrückt: Es gehört zum Expertenhandeln des Übersetzers dazu, in dialogischer Voraussicht dem Expertenhandeln desjenigen, der seinen Text ‚benutzt‘ – in diesem Fall des Sängers –, Vertrauen entgegenzubringen.

In der Tat ist die Rede von der Sanglichkeit eines Translats zunächst nicht in Bezug auf die Solopartien einer Oper geprägt worden, sondern im Hinblick auf Chorpässagen, die oft genug von nicht voll ausgebildeten Sängern und im stets etwas schwerer zu koordinierenden Kollektiv gesungen werden. Die Artikulation konsonantenreicher Wörter z. B. stellt Brecher (1911: 15) „als eine Hauptursache zur Silben- und Wortversprudelung so vieler deutscher Opernchöre“, demnach nicht der Solisten, dar (vgl. hierzu auch Drinker 1950: 229). Diesen Umstand bestätigt er auch an anderer Stelle: „Wirklich schwierig wird die Aufgabe des Opernübersetzers nur in solchen musikalischen Sätzen (besonders Chören), die, bei sehr raschem Zeitmaß, viel Text enthalten“ (Brecher 1911: 63; vgl. ebd.: 64f.). Zur Bewältigung schneller und konsonantenreicher Passagen kann „wohl leicht einzelne Künstler, ein ganzer Opernchor aber nur in eingehendstem, zeitraubendem Studium angeleitet werden“ (ebd.: 65). Insofern ist die sangliche Gestaltung des ZTs, auf die Brecher als erster in dieser Detailliertheit eingeht und die darin besteht, „möglichst ausschließlich solche Worte anzuwenden, die auch in raschem Tempo leicht von der Zunge fließen, also in erster Linie konsonantenarme Worte“ (1911: 65f.), eine translatorische Forderung, die primär auf Chorpässagen zu beziehen ist. Doch schon bei Brecher bleibt diese nicht allein auf den Chor beschränkt. Mit Blick auf Librettoübersetzungen, die in den Solopartien gehäuft unsangliche Wörter aufweisen, plädiert er für eine „lautliche Vereinfachung“ (ebd.: 66) der „ohne alle Einsicht und gesangliche Erfahrung fabrizierten deutschen Texte, die neben – zufällig – ganz wohl gegliederten Momenten so oft dem natürlichen Sprach- und Gesangsempfinden direkt entgegenarbeiten“ (ebd.: 66f.). Mit dieser Bemerkung wurde die Sanglichkeit zu einer Invarianzforderung, die für alle, also auch solistisch gesungenen, Passagen der Oper gelten sollte.

Wie kann nun der Übersetzer kontrollieren, ob das von ihm erstellte Translat der Forderung nach Sanglichkeit entspricht? Autoren wie Brecher überlassen eine solche Kontrolle der Intuition bzw. Erfahrung eines generell in der Musik und speziell im Gesang bewanderten Übersetzers (vgl. 1911: 67). In eine ähnliche Richtung zielen auch die Empfehlungen der Kritiker, wenn sie vom Translator

verlangen, er solle sich sein Translat mit der originalen Gesangslinie vorsingen und daraufhin beurteilen, wie leicht ihm diese Textfassung von der Zunge geht. So berichtet bspw. Anheißer: „Ich pflege mir das Übersetzte stets vorzusingen und so lange zu feilen, bis ein *sangbares Deutsch* dasteht“ (1938: 91). Lisa gibt allerdings zu bedenken, dass der Übersetzer im Normalfall kein ausgebildeter Sänger und mangels gesangstechnischer Kompetenzen auch nicht in der Lage ist, sich die Sanglichkeit des von ihm produzierten Zieltextes zu beweisen (vgl. 1996: 50). Dem Übersetzer, dem die eigene gesangliche Intuition nicht ausreicht, rät daher Dent, einen erfahrenen Sänger als externe Kontrollinstanz heranzuziehen: „A translator, however, ought ever to get his work carefully considered by an experienced singer, because there are many small difficulties which arise out of peculiar melodic lines, and it is hardly possible for an amateur singer to realize them“ (1935: 81f.).

Wollte der Übersetzer einen zielsprachlichen Operntext möglichst sanglich gestalten, so müsste er die jeweilige Partie bedingungslos den Bedürfnissen des mit einem bestimmten Artikulationsapparat ausgestatteten und mit einer bestimmten Technik ausgebildeten Sängers anpassen, der diese tatsächlich singen soll. Aus einer funktionalistischen Sicht ist also, wie Low herausgestellt hat, der Sänger der eigentliche Auftraggeber des Übersetzers (vgl. 2005: 186), der eine für den intendierten gesanglichen Vortrag „brauchbare“ (ebd.: 192) Übersetzung verlangt. Wenn aber schon die Neuübersetzung einer Oper für eine bestimmte Inszenierung als utopisch angesehen werden kann (vgl. Kaindl 1995: 164), um wieviel mehr muss dies für die Anpassung einer Gesangspartie für einen ganz bestimmten Sänger gelten? Hinfällig wäre ein solcher Aufwand z. B. dann, wenn eine Opernpartie – wie dies in der täglichen Praxis geschieht – mehrfach besetzt oder der Sänger plötzlich indisponiert ist und u. U. sehr kurzfristig ein geeigneter Ersatz für ihn besorgt werden muss. Es existiert also auch Kritik an dem Postulat, der Übersetzer solle penibel auf die Sanglichkeit des Translats achten. Heinzelmann befindet diese translatorische Forderung insgesamt für „übertrieben“ (2004: 615). Ähnliche Urteile findet man auch im Rahmen des Sprechtheaters; sie sollen hier in aller Kürze angeführt werden, weil sie in Bezug auf die Librettoübersetzung Denkanstöße geben können. Wie die Forderung nach der Sanglichkeit stoßen auch mediale Auflagen wie die der Sprechbarkeit des Bühnentextes im translationstheoretischen Diskurs nicht nur auf Zustimmung, sondern erfahren ebenso offene Kritik. Nach Greiner würden sich solche Anspruchstellungen an den Übersetzer oft „an allzu griffigen Klischeevorstellungen von Bühnensprache“ (1999: 100) orientieren und dennoch in den Vorgaben vage bleiben (vgl. ebd.). Der Autor spricht sich also vehement gegen die Inanspruchnahme des Konzepts der ‚Sprechbarkeit‘ für translatologische Belange aus:

Einmal ins Spiel gebracht, geistert der Begriff [sc. der Sprechbarkeit] als Wünschelrute durch das übersetzungswissenschaftliche Schrifttum, ohne wirklich etwas über die Gestalt der Bühnensprache, die unter diesem Gesichtspunkt nicht zu fassen ist,

oder die Qualität von Übersetzungen auszusagen. Die gängige Literatur zur Schauspielausbildung oder Sprecherziehung jedenfalls sagt über Sprechbarkeit nichts aus, und eine Theatertradition, die nur (leicht) „sprechbare“ Texte besäße, sähe wahrlich arm aus. Diese Voraussetzung verkennt eklatant die funktionalstilistische Leistung der figuralen Rede: und daß für einen guten Schauspieler jeder Text sprechbar ist (was nichts über die Qualität des Textes aussagen will), wissen wir schließlich auch. (Greiner 1999: 100)

Zwar sind auch solch radikal formulierte Bemerkungen mit Vorsicht zu genießen, v. a. wenn mit ihnen intendiert ist, der Translator solle Erwägungen zur Sprechbarkeit oder Sanglichkeit des Zieltextes gar nicht berücksichtigen. Doch sind im Folgenden einige Beobachtungen anzustellen, die nahelegen, dass die Sanglichkeit des Translats – in dem Sinne, wie sie im vorliegenden Kapitel gefasst wird, nämlich als Ergebnis einer translatorischen Überlegung, die rein auf die Produzierbarkeit der Gesangstextes durch den ausführenden Sänger gerichtet sind – nur ein Rädchen im Gefüge der vielen Invarianzforderungen darstellt, die dem Librettoübersetzer prinzipiell auferlegt sind.

4.3 Zusammenfassung

In einem polysemiotischen Kommunikat bedingen sich die Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme gegenseitig in vielfältiger Weise. Dieser Umstand hat auch für den interkulturellen Transfer polysemiotischer Kommunikate weitreichende Konsequenzen. Ziel dieses Kapitels war es, die in der Translatologie gängigen Begriffskonzeptionen auf ihre Eignung zur Beschreibung solcher Transferprozesse zu überprüfen und einen in sich konsistenten Begriffssapparat auszuwählen, der diesem Anliegen gerecht wird. Es hat sich dabei herausgestellt, dass eine eher konservativ-linguistische Definition des Text- bzw. Übersetzungsbegriffs zum einen präziser ist, um die Aufgabe des mit der interlingualen Übertragung beauftragten Sprachexperten zu umreißen und von dem Handeln anderer am gesamten Transfer Beteiligter abzugrenzen, und zum anderen die Anknüpfungspunkte für verwandte Forschungszweige an denselben Untersuchungsgegenstand einer translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung stärker zutage treten lässt. Einer dieser Forschungszweige ist sicherlich die Kulturtransferforschung, die nicht nur Texte als verbale Zeichenkonglomerate, sondern auch rein nonverbale sowie kombinierte Kommunikate und deren Rolle in Prozessen des interkulturellen Austauschs analysiert. Für diese Forschungsrichtung mögen Überlegungen zum sympraktischen Zeichengebrauch, wie sie in Abschnitt 4.2.1 angestellt worden sind, einen angemessenen Anschlusspunkt bieten.

Aus der Sicht einer translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung lassen sich die Nonverbalia nicht allein als Hindernisse („constraints“) für den interlingualen Übersetzungsprozess darstellen, sondern sie sind gleichberechtigter Teil des gesamten Kommunikats. Sie prägen die Entscheidungen des Übersetzers

4 Polysemiotizität und Translation

auf vielfältige Weise und können in bestimmten Fällen sogar als translatorische Hilfestellung angesehen werden. Die zentrale Frage, die sich bei der Beschreibung von solchen Transferprozessen in pragmatischer Hinsicht stellt, ist die nach der Anwendung einer eher einbürgernden oder eher verfremdenden Übersetzungs- bzw. Transferstrategie. Aus der semantischen Perspektive interessiert den Erforscher polysemiotischer Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg, inwiefern Sinndimensionen, die im Zielkommunikat nachvollzogen werden können, im originalen Kommunikat vorgezeichnet sind und welche anderen ‚Leseweisen‘ das zielkulturelle Derivat im Vergleich zum Original befördert. In Bezug auf die Syntax gilt es die vielen Anforderungen, aber auch die kreativen Entfaltungsmöglichkeiten zu beschreiben, die sich dort ergeben, wo der Übersetzer von vornherein auf verbale Signifikanten festgesetzt ist, die von den meistens als unabänderlich erachteten Nonverbalia in irgendeiner Form determiniert werden. Als symphysisch sind jene Rücksichtnahmen zu bezeichnen, denen der Übersetzer entspricht, um den von ihm zu produzierenden Zieltext in konkret materieller Hinsicht für die vorgesehene Rezeptionssituation handhabbar zu gestalten und so zur Produktion, Distribution und Perzeption des gesamten Kommunikats beizutragen. Diese vier Dimensionen wurden am Phänomen des Operntransfers bzw. der Librettoübersetzung dargestellt. Sie gilt es in der nachfolgenden Analyse am konkreten Beispiel festzumachen.

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Im folgenden Kapitel soll sich die theoretische Fundierung einer auf das polysemiotische Kommunikat und seinen Transfer in eine Zielkultur anwendbaren Analysematrix (vgl. Kap. 4.2) am konkreten Beispiel bewähren. Weshalb die Wahl auf Christoph Willibald Glucks (1714–1787) Schaffen und Wirken, insbesondere aber auf sein musikdramatisches Werk *Orfeo ed Euridice* (UA 1762, Wien) gefallen ist, wird zu Beginn der folgenden Ausführungen dargelegt (s. Kap. 5.1). Die darauffolgenden Kapitel beleuchten in konkreten Einzelanalysen die Auswirkungen der unterschiedlichen Arten synsemiotischer Interaktion auf die jeweiligen Translations- und Transferprozesse (vgl. Kap. 5.2 bis 5.5). Die Untersuchungen konvergieren in eine erste Zusammenfassung der Analyseergebnisse (vgl. Kap. 5.6), die im Gesamtfazit der Arbeit (vgl. Kap. 6) wiederaufgegriffen werden sollen.

5.1 Darstellung des Korpus

Nur eines wird von uns, die wir Glucks Kunstwerk genießen wollen, verlangt –, die Fähigkeit nämlich, die zusammengeschweißten Formen [...] nun auch wirklich zusammen zu empfinden. (Vetter 1921f.: 27)

Die im Folgenden herangezogenen Beispiele, die verbale und nonverbale Zeichen sowie interlinguale Übersetzungs- und interkulturelle Transfermechanismen zueinander in Beziehung setzen, entstammen keiner großen Sammlung von Opern und deren zielkulturellen Derivaten. Aus diesem Grund kann und soll das nachfolgend herangezogene Beispielsset nicht explizit als großes und systematisch aufbereitetes Korpus deklariert und verstanden werden. Dies wird im Folgenden allerdings nicht als Manko erachtet, zielen doch Analysen ästhetischer – und hier handelt es sich eben um polysemiotische – Artefakte zwar zum einen auf Systematisierung, aber auch darauf, dem von der Norm ab- und damit auch jeder Systematisierung ausweichenden „Idiolekt des Werkes“ (vgl. Eco 1972: 151ff., 217) nachzuspüren. Untersucht werden daher ein sorgfältig ausgesuchtes Original-Kommunikat und verschiedene zielkulturell adaptierte Versionen davon. Es handelt hierbei genauer um die italienischsprachige Oper *Orfeo ed Euridice* (UA 1762, Wien; fortan: *Orfeo*) des deutschen Komponisten C. W. Gluck und seines Librettisten Raniero de' Calzabigi. Die französischen und deutschen Übersetzungen bzw. Adaptionen werden weiter unten genannt. Die Auswahl dieser Oper und ihrer Derivate ist dabei, wie in den folgenden Abschnitten aufgezeigt wird, in mehrfacher Hinsicht motiviert.

Die Merkmale polysemiotischer Interaktion lassen sich an vielen Kommunikaten festmachen; einen gewissen Vorzug weisen hier aber v. a. ästhetische Komplexe auf, da sie – auf dem instrumentellen Zeichengebrauch aufbauend, aber auch über diesen hinausgehend – oft mehr Facetten der Zeicheninteraktion an den Tag legen und daher ein reichhaltigeres Anschauungsmaterial liefern. In der prototypischen instrumentellen Kommunikation hingegen werden manche Möglichkeiten der Zeicheninteraktion wie z. B. der Fall der synsemantischen Kontradiktion (s. Abschn. 3.5.2) als kommunikativ ineffizient angesehen und daher weitgehend vermieden. Auch ermöglichen die vielfältigen Interpretationswege, die sich zur Wirkungsgeschichte eines ästhetischen Werkes zusammenfügen, einen differenzierten Blick auf das in jedem Semioseprozess beobachtbare Spannungsverhältnis zwischen Kollektivität und Individualität des Werkverstehens, d. h. auf genuin hermeneutische Größen.

In polysemiotischen Komplexen, so bemerkt Stöckl (2011: 45), „verbindet sich potenziell ein Maximum an Zeichenressourcen“. Dabei gilt für ihn die Regel „Mit der Zahl der beteiligten Kodes steigt die semiotische Komplexität“ (Stöckl 2012) des Kommunikats. Artefakte wie Filme, die (bewegte) Bilder, Sprache und Musik integrieren, sind aus diesem Grund als „ideale Exemplare multimodaler Kommunikate“ (Schneider/Stöckl 2011: 18) zu werten. Als ein solch „privilegiertes semiologisches Objekt“ wird auch das Theater mit seiner „*Dichte von Zeichen*“ (Barthes 1963/1969: 102f.) angesehen. Als noch privilegierter könnte folgerichtig das Musiktheater gelten, in welchem die Musik als semiotische Ressource hinzutritt. In dieser Hinsicht kann die Oper – wie Autoren von Algarotti (1754/1791: 315) bis Sebeok (1991: 80) vermutet haben – als *das* polysemiotische Kommunikat schlechthin gelten. Auch Bie verortet die Oper „auf den beneideten Thron eines Königums unter den Künsten“ (1913: 9).²⁴¹ Sie wird nicht erst mit ihrer materiellen Fixierung oder in einer konkreten Rezeptionssituation zu einem solchen, sondern ist bereits in rein virtuell-strukturtheoretischer Hinsicht ein Kommunikat, das Signifikanten unterschiedlichen Typs in sich vereint. So beinhaltet die Oper, dieser „faszinierende Bastard“ (Leopold 2006: VII), von vornherein und in jeweils unterschiedlichen Mischungsverhältnissen sprachliche, musikalische, szenische, choreographische und andere Strukturen mit Zeichencharakter (vgl. z. B. Dubowy 1995: 1455). Als hochkomplexes Gemeinschaftsprodukt stellt sie seit ihrem Ursprung um das Jahr 1600 eine Kunstgattung zu meist erheblichen finanziellen, zeitlichen und personellen Aufwands dar und gilt gerade in der spezifischen Verbindung vieler Einzelkünste von Anfang an als Faszinosum. Algarotti äußert sich zur Geburt der Oper daher folgendermaßen: „Bei ihrer Entstehung wurde nichts ausgelassen, keine Zutat, kein Mittel, mit dem

241 Ähnliche Aussagen finden sich allerdings auch in Bezug auf andere polysemiotische Komplexe wie z. B. Werbekommunikate, die Held/Bendel (2008: 6) als „Inbegriff des [...] multimodalen Super-Texts“ bezeichnen, oder Filme, die Hutcheon (2012: 35) für „the most inclusive and synthesizing of performance forms“ hält.

man das gesetzte Ziel zu erreichen gedachte“ (1754/1791: 313, Übersetzung: M. A.). Die Oper hat nicht zuletzt deswegen lange Zeit die Stellung des prominentesten aller europäischen Kulturgüter inne (vgl. Wiesend 2006: 3).

Doch ist die Oper augenscheinlich nicht nur die polysemiotische Kommunikationsorte *par excellence*, sondern – wie Schneider et al. (2006: 27) behaupten – auch die „kosmopolitischste“, weil ihre Geschichte und die Geschichte des sie begleitenden Diskurses von den Anfängen bis heute von den unterschiedlichsten Formen des Kulturtransfers und der Translation geprägt ist. An der Oper lassen sich etliche Themen und Fragestellungen beispielhaft festmachen, welche die allgemeine Kulturtransferforschung beschäftigen und die über die Belange der Translationsforschung hinausgehen. Die Autoren nennen z. B. die etlichen Bildungsreisen, Migrationsbewegungen und Exile von Opernkomponisten, die Übernahme, Veränderung oder Ablehnung verschiedener regional- und nationalspezifischer Ausprägungen der musikalischen Gattung ‚Oper‘ sowie den opernbezogenen Warentransfer, der den materiellen Import von Instrumenten, Noten- und Aufführungsmaterialien und damit auch von neuartigen Notationssystemen etc. beinhaltet (vgl. Schneider et al. 2006: 28).

Allein schon das Feld des interlingualen Operntransfers stellt sich als nahezu unüberschaubar heraus. Dennoch lassen sich Grundtendenzen der sich mit ihr befassenden Forschung herausarbeiten: Die Mehrheit der Studien zur Librettoübersetzung widmet sich den musiktheatralen Werken W. A. Mozarts und – mit einem gehörigen Abstand – denen G. Verdis, R. Wagners und ferner G. Puccinis. Sie beschränken sich aber auch vornehmlich auf Werke, die heute einen unangefochtenen Platz auf der Top-ten-Liste der auf den internationalen Bühnen gegebenen Repertoire-Opern besetzen. Unter den oft gespielten Opern sind Repräsentanten des Gluckschen Œuvres nach wie vor selten vorzufinden (so bereits Kretzschmar 1904: 63). Obgleich der genauso für die Translatologie wie für die Kulturtransferforschung interessante Fall, den die Bemühungen des Komponisten Gluck um die Annahme seiner Opern im Ausland darstellen, in Linguistik (vgl. Mertens 2011: 18) und Translatologie (vgl. Kaindl 1995: 117, 134f.) in Ansätzen erkannt wurde, findet sich außerhalb der Musikwissenschaft keine breit angelegte (monographische) Studie, die sein Sprach- und Kulturgrenzen überspannendes Wirken erhellt oder überhaupt die Übersetzungen seiner Werke in detaillierter Weise bespricht. Wohl gibt es zum Komponisten Gluck und seiner Pariser Zeit sowie auch bspw. zu den deutschen Übertragungen der bekannten Arie ‚Che farò senza Euridice‘ (vgl. Machatius 1982) in der musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur einschlägige Ausführungen. Die vorliegende Arbeit antwortet damit auf eine, gemessen an der Geschichte der Mozart-, Verdi- und Wagnerliteratur, relativ junge Tendenz, das Werk des für die Musikgeschichte so unentbehrlichen Komponisten in interdisziplinärer Weise aufzuarbeiten. Die Gesamtausgabe des Gluckschen Œuvres ist allerdings bis heute noch nicht fertiggestellt. Insbesondere die für die Erhellung der eigenen Ästhetik zentrale Briefkorrespondenz sowie

die Kritiken zu den (Ur-)Aufführungen seiner Werke sind nur in Ansätzen und keineswegs systematisch aufgearbeitet.²⁴²

Gluck ist als Reformder der *opera seria*²⁴³ in die Geschichte der Oper und der Musik im Allgemeinen eingegangen; für Tenschert (1951) ist er „der große Reformator der Oper“, für Istel (1914: 11) gar „der erste moderne Musikdramatiker“ überhaupt. Vergewenwärtigt man sich den Charakter der Oper als Ergebnis einer Kooperation bzw. eines Dialogs unter den Werkurhebern (s. Abschn. 3.4.2), so muss auch die Opernreform als solches angesehen werden.²⁴⁴ Ihre textliche Grundlage finden die italienischsprachigen Reformopern Glucks in den Libretti von Calzabigi, der in diesen wiederum die Reformierungsideen des Grafen Algarotti (1754) aufgreift. Man mag Strohm (1979: 308) und Hortschansky (1989: 7) Recht geben, wenn sie behaupten, die Reformopern Glucks hätten in Frankreich zwar eine gewisse Wirkung gehabt, in Italien und dem deutschsprachigen Raum aber keine Bewegung losgetreten, welche die Bezeichnung einer Reform rechtfertigen könnte. Trotzdem lässt sich das in zahlreichen Quellen belegte Anliegen Glucks nicht leugnen, mit seinen Reformwerken einen neuen, wahrhaften, natürlichen und von Künstlichkeit weitgehend geläuterten Operntyp zu schaffen und das Opernublikum für diese neuen musikdramatischen Werke schrittweise zu erziehen.²⁴⁵ Bemängelt Gluck im Vorwort zu seiner dritten italienischen Reformoper, *Paride ed Elena* (1770/1954: XII), noch das Ausbleiben reformerischer Nachahmungsversuche, spricht er wenige Jahre später dem von ihm und Calzabigi geschaffenen Operntypus dennoch einen gewissen Erfolg zu, wie aus seinem offenen Brief von 1773 an den Herausgeber des *Mercure de France* hervorgeht: „l’invention du nouveau genre d’opéra italien dont le succès a justifié la tentative“ (zit. nach A. Abert 1963: VII). Das überschwänglich befürwortende Zeugnis Du Roulllets im Vorwort zu den von ihm gesammelten Dokumenten zur

242 Kohärente und umfassende, oft aber im essayistischen Stil gehaltene Biographien des Komponisten und Besprechungen seines Werkes haben Moser (1940), Gerber (1950), Tenschert (1951), Einstein (1954) und Croll/Croll (2010) vorgelegt. Wertvolle Einblicke in einige der unzähligen von Gluck verfassten Briefe gewähren Du Roulllet (1781), Treichlinger (1951) und Hortschansky (1968/1989). Zum Stand der wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden *Gluck Gesamtausgabe* vgl. www.gluck-gesamtausgabe.de (GGA).

243 Das Gegenstück, die bürgerliche *opera buffa*, war nicht das Ziel der Opernreform (vgl. Strohm 1979: 310). Glucks Librettist Calzabigi verdammt diese Gattung als „einer Tragödie unwürdig“, „widerlich und unerträglich“ (vgl. Einstein 1916: 71).

244 Zur Form der Gluckschen Reformopern haben, der Einschätzung des Komponisten und den Zeugnissen in der Sekundärliteratur nach zu urteilen, der große barocke Komponist G. F. Händel, der Schauspieler David Garrick, der Sänger Gaetano Guadagni, der Choreograph Noverre, der Diplomat Giacomo Durazzo und v. a. der Librettist Calzabigi beige-tragen (vgl. Howard 1981: 10–26; Baselt 1987).

245 Dass die Italiener und so mancher Kritiker Ende des 18. Jahrhunderts immer „noch nicht geläuterten Geschmack genug“ haben, bemerkt Calzabigi in einer Legitimationsschrift aus dem Jahre 1790 (übers. von Einstein 1916: 64), in der er auch darlegt, dass er seine „Reformlibretti“ „für ein ideales Publikum“ schrieb (ebd.: 76).

Révolution opérée dans la Musique par Monsieur le Chevalier Gluck (1781) bestätigt dies. Ob aber die Wirkung seines Operschaffens nun in eine breite Reformbewegung mündete, ist – wie im Folgenden ersichtlich wird – für unsere Zwecke zweitrangig. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit interessiert v. a. die Rekonstruktion des hinter Calzabigis und Glucks Wirken stehenden ästhetischen Programms, dessen Inbezugsetzung zu den oben erarbeiteten Erkenntnissen der Polysemiotizitätsforschung und speziell auch die Frage danach, inwiefern sich die Opernreform nach Frankreich hat ‚exportieren‘ lassen.

Den Wunsch nach einer Reformierung der Oper gab es in der Musikgeschichte zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten; auch weisen die Anliegen der Reform eine deutliche Konstanz auf (vgl. de la Laurencie 1934: 50ff.; Strohm 1979: 309f.). Wenn also Gluck als ein Protagonist der Opernreform in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten kann, so ist doch sein Wirken nur eine von vielen Stationen einer „langandauernden Bewegung“ (H. Abert 1914: 5), die sich bis zur Konzeption des Gesamtkunstwerkes durch Wagner und darüber hinaus zum modernen Regietheater erstreckt und in die viele andere Musiker, Literaten und Mitglieder des gebildeten Bürgertums involviert sind. Die einzelnen Ziele einer durchgreifenden Opernreform sind Mitte des 18. Jahrhunderts also bereits mehrfach niedergeschrieben worden, z. B. von P. J. Martello 1715/1735, G. Riva 1727 u. a. (vgl. Strohm 1979: 311),²⁴⁶ als der Graf Francesco Algarotti seinen berühmten „Saggio sopra l’opera in musica“ (1754) verfasste.²⁴⁷ Mit diesem liefert Algarotti ein Dokument, das unmittelbare Konsequenzen für das Schaffen Calzabigis und damit auch Glucks aufweist. Wie nachfolgend ersichtlich wird, sind in diesem Traktat darüber hinaus auch bereits viele jener Ideen vorgezeichnet, die Wagner – dessen bewusst nachlässiger Umgang beim Verweis auf bereits Geäußertes bekannt ist (vgl. Franke 1983: 29) – später u. a. in seiner monumentalen Schrift *Oper und Drama* (1852) wortreich aufgreifen und zu einem heute noch in vielfacher Hinsicht gewürdigten Theoriegebäude formen wird. Es darf daher im Folgenden nicht verwundern, wenn Autoren wie Algarotti und Wagner, die ihre opernästhetischen Maximen immerhin mit rund einem Jahrhundert Abstand verteidigt haben, hier im gleichen Atemzug genannt werden.²⁴⁸ Vielleicht

246 Eine unterhaltsame, weil durchgängig in ironischer Form gehaltene, Kritik an der zeitgenössischen Oper veröffentlicht ca. 1720 Benedetto Marcello mit dem bereits erwähnten Büchlein *Il teatro alla moda*.

247 Die hier zitierte Fassung entstammt einer Zusammenstellung seiner Werke aus dem Jahre 1791. Stellenweise von Interesse ist aber auch die 1769 von Rudolf Erich Raspe erstellte deutsche Übersetzung (vgl. Algarotti 1754/1769).

248 Der Vergleich von Gluck und Wagner hat sich bereits anderen Autoren angeboten (vgl. Bitter 1884; Kretzschmar 1904: 63, H. Abert 1914/1960: XII; Einstein 1954: 73; Schreiber 1988/2016: 292f.). Dass die *Oper* schon bei Gluck zum *Drama* wurde, bemerken Gerber (1950: 133) und Gruber (1974/1989: 273). Rosendorfer (1962: 449) bezeichnet den *Orfeo* als Glucks „Musterbeispiel dafür [...], wie er sich die Oper der Zukunft dachte“ – eine sicherlich durch die Kenntnis des Wirkens Wagners geprägte Wortwahl.

kann ja ebendiese Beobachtung ein Indiz dafür sein, dass die Opernreform eines Gluck keine außerordentliche Wirkung verbucht hatte, als sich Wagner später noch einmal genötigt sah, auf dieselben oder zumindest ähnliche Anliegen zurückzukommen.²⁴⁹ Im Gegensatz zu Wagner ist von Gluck kein konsistentes theoretisches Œuvre überliefert – zumindest keines, das Anlass zu einem musikologischen und philologischen Schrifttum ähnlichen Ausmaßes gibt wie jenes, das sich über das Wagnerische Werk auftürmt. Dieser Umstand scheint nur allzu natürlich, wenn man mit Treichlinger (1951: 6) übereinstimmt, der wohl mit einem unterschwelligen Seitenhieb auf Wagner bemerkt: „Denn ungleich manchem anderen Reformen ging Gluck immer vom Handwerk aus und gebrauchte die Theorie nur als Erläuterung dessen, was er handwerklich erarbeitet hatte.“ Womöglich kann das Epitaph auf Glucks Grabmal auf dieselbe Beobachtung bezogen werden: „Il préféra les Muses aux Sirènes“ (Du Roulet 1781: o. S., vor Titlei).

Worin bestand nun aber genau die Reform der Oper, die u. a. Algarotti, Calzabigi und Gluck vorschwebte? Ihre Grundanliegen werden in der Sekundärliteratur für gewöhnlich zur globalen Leitvorstellung einer ‚neuen Natürlichkeit‘ zusammengefasst (vgl. z. B. A. Abert 1963: VIII f.; Gallarati 2010: 82),²⁵⁰ mit der die Produzenten und Aufführenden der neu gearteten Musikdramen von den stark konventionalisierten, stereotypisierten Formen der bis *dato* gepflegten italienischen *drammi per musica* Abstand nehmen sollten. In den folgenden Ausführungen wird dieses nur sehr eingeschränkt fassbare Kriterium der Natürlichkeit aus der semiotischen Perspektive etwas greifbarer gemacht.²⁵¹ Zurückgegriffen wird dabei auf die in den vorangegangenen Theoriekapiteln erarbeitete Systematik.

249 Noch ein Zeitgenosse Wagners, H. Berlioz, wünschte sich von der Wiederaufnahme von Glucks Orpheus-Oper am *Théâtre Lyrique* in Paris (unter L. Carvalho), dass durch sie „der musikalische Geschmack der Pariser [...] geläutert wird“ (1862/1877: 153). Das reformerische Gedankengut, das ein Jahrhundert zuvor sowohl die italienische als auch französische Fassung der Gluck-Oper motiviert hatte, sollte ein weiteres Mal wirksam werden. Auch der Musikkritiker A. B. Marx bemerkt kurze Zeit danach, dass durch etliche zeitgenössische Komponisten „der Grundgedanke und die Grundbedingung des musikalischen Drama’s, die Gluck als der erste in das Auge gefasst hatte, in Schaffheit, Zerstreuung und Spieligkeit außer Acht gelassen wurden“ (1863/I: 309).

250 Einer von Brück (1925: 465) mit der Angabe „Vorrede zum Orphée (alte gestochene Partitur)“ kolportierten Aussage zufolge hat der Komponist selbst auf der Natürlichkeit seiner Reformopern bestanden: „J’ai cru que je pouvais essayer sur des paroles françaises le nouveau genre de Musique [...]. J’ai vu avec satisfaction, que l’accent de Nature est la *Langue universelle*!“ Auch in einem Brief spricht Gluck von der „imitation de la nature“ (zit. nach Du Roulet 1781: 9) als Leitideal der Reform. Weitere Autoren, die diesen Punkt in Glucks Reformwerken hervorheben, sind H. Abert (1914/1960: XIII), de la Laurencie (1934: 53), Gerber (1941f./1989: 24f.) und Müller-Blattau (1954/1989: 91).

251 Die Rückbesinnung auf die ‚Natürlichkeit‘ und ‚Wahrhaftigkeit‘ der Operngestaltung, die in den Begleittexten, Korrespondenzen und Kritiken rund um die Reformopern immer wieder heraufbeschworen wird, sieht bereits Kunze (1982/1989: 395f.) – unabhängig von deren historischer Situierung – als ein Leitmotiv fast einer jeden Opernästhetik und daher als wenig aussagekräftiges Qualitätskriterium an. ‚Natürlichkeit‘ ist dabei auch stets eine kulturgebundene, sich mit Raum und Zeit verändernde Größe.

Überblickt man die mittlerweile über 400-jährige Operngeschichte, so stellt man nämlich fest, dass sich die reformerischen Grundgedanken mit der oben vorgestellten Theorie polysemiotischer Gestaltung nicht nur in Einklang bringen lassen, sondern dass diese im Grunde genau dem übergeordneten Anliegen einer stringenteren und daher unauflöslichen Durchdringung unterschiedlicher und potenziell gleichberechtigter semiotischer Ressourcen zum Zwecke ästhetischer Sinnkonstitution entsprechen.

In der Geschichte der Operntheorie wurden stets Argumente ins Feld geführt, die entweder der Musik oder aber der Sprache die Vormachtstellung zugestehen. Das Leitmotiv ist dann entweder „prima la musica, poi le parole“ oder umgekehrt „prima le parole, poi la musica“ (vgl. z. B. Gier 1998: 22). Es kommt also immer wieder zu Hierarchisierungsbemühungen, die in Traktaten, Korrespondenzen, Opernvorworten und ästhetischen Manifesten in teils erbitterte Diskussionen darüber münden, welcher Opernkomponente nun der Vorrang zu geben ist und welche es als ästhetisch hochwertiger einzustufen gilt. Gluck wird nun gemeinhin zu den Verfechtern des „prima le parole, poi la musica“-Postulats gesehen – dies allerdings zu Unrecht, wie bereits Rudolph angemerkt hat (vgl. 2015: 40f.) und wie auch die folgenden Ausführungen nahelegen suchen. Da sich Glucks Schaffen auf Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* zurückführen lässt, muss die Gegenargumentation bei diesem Autor beginnen. Algarotti bemerkt zur Relation der Künste im Drama: „Um aller Welt will es ihm [sc. dem zeitgenössischen Komponisten] nicht in den Kopf, daß er subordinirt seyn soll und daß die Musik einen größeren Effect thue, wenn sie eine Dienerin und Gehülfin der Dichtkunst ist“ (Algarotti 1754/1769: 237). Solche Assertionen sind nicht als Zugeständnis an den Logzentrismus ästhetischen Gestaltens und damit etwa als Legitimation der verbalen Vormachtstellung im polysemiotischen Kommunikat Oper zu werten. Wenn von der Musik als „Dienerin und Gehülfin der Dichtkunst“ die Rede ist, dann bezieht sich Algarotti mit dem Begriff „Dichtkunst“ nicht auf die Verbalia als Zeichentyp, dem sich die Musik apriorisch unterzuordnen habe, sondern es ist vielmehr – in metonymischer Verkürzung – das im Stadium vor der Vertonung eben zunächst nur sprachlich mitgeteilte Opersujet als Ganzes („impressioni dei versi“, „idee“, „linguaggio delle muse“; Algarotti 1754/1791: 332) gemeint. Die Opernhandlung liegt vor der Komposition nun einmal lediglich in Form des Librettos vor, ist aber nach der Vertonung an der Oper als Gesamtheit verbaler und musikalischer Zeichen ‚abzulesen‘. Nicht der Sprache muss sich die Musik unterordnen, sondern der dramatischen Vorstellung. Eine ähnlich untergeordnete Rolle muss dann konsequenterweise auch die Inszenierung einer Oper einnehmen, sobald sie zur Sprache und zur dazu komponierten Musik hinzutritt. Nicht der Sprache ist also der ästhetische Vorrang zuzusprechen, sondern der sich im Prozess der Opernproduktion allmählich konkretisierenden Vorstellung vom Drama als polysemiotischem Ganzen. Neben der Musik müssen auch die Sprache, die Choreographien, die Bühnenausstattung,

die Kostüme und Requisiten, Aussehen und Handlungsweise der Akteure einer einheitlichen Idee von Opersujet und Opernhandlung „subordinirt seyn“. Aus diesem Grund beschreibt Algarotti das Verhältnis von Sprache und Musik andernorts auch als das zweier Hand in Hand gehender Zwillingsgeschwestern (vgl. ebd.: 334). Er resümiert in Bezug auf das wiederzubelebende antike Drama, dessen Eigenschaften auf die Oper übertragen werden sollen: „Wir haben also höchst unrecht zu glauben, daß wir durch ein Mittel erreichen werden, was nur das Resultat von vielen seyn kann“ (1754/1769: 266).

Auf ähnliche Weise beschreibt auch Calzabigi seine Arbeit an den Libretti, die er Gluck zur Komposition vorgelegt hat. In Bezug auf *Orfeo ed Euridice* und *Alceste* bekräftigt er ca. drei Jahrzehnte nach deren Uraufführung noch einmal seine Ansicht, „daß dies dramatische Fach ein Zusammenwirken verlangt, und daß Gesang, Handlung, Chor, Tanz, alle zum Ganzen beitragen müssen, da sie nicht unnütze Anhängsel, nicht abgetrennte Schmucksachen, sondern wichtige und mit dem Ganzen verknüpfte Teile sind“ (Calzabigi 1790, zit. nach Einstein 1916: 63). Jeglicher logozentrischen Opernanalyse entzieht er die Grundlage, wenn er schreibt:

Wer den dichterischen Ausdruck nicht in den Dienst der Situationen, der Bühnenwirkungen zu stellen vermag, der schreibe keine Tragödien. Wer nicht weiß, daß die Situationen despotisch über die Dichtung verfügen, der spreche nie über Tragödie und Bühnenkunst, wenn er sich nicht lächerlich machen will [...]. Dies ist die Grammatik [...] der Dramatik [...]. (Ebd.: 78)

In diesem Sinne fasst er das Motto seiner librettistischen Tätigkeit lapidar zusammen: „Jawohl: *rem, et non sermones* sucht Calzabigi in der Tragödie“ (ebd.: 80). Dem Drama, nicht der Rede sucht der Librettist gerecht zu werden.

Ähnlich muss, dem Urteil namhafter Interpreten folgend, Glucks Haltung gegenüber der Dramenhandlung ausgesehen haben: Für die Reformwerke des Komponisten und namentlich den *Orfeo* gelte „nur *ein* oberstes Gesetz: die in seiner Fabel enthaltene Grundidee in ihrer ganzen einfachen Größe zum Ausdruck zu bringen“ (H. Abert 1914/1960: XVI). Gerber (1950: 133) bestätigt dies: „Alle musikalischen Mittel sollen der Idee des Dramas dienen, die *Musikoper* verwandelt sich in das *Musikdrama*“. Auch Tenschert (1951: 114) beobachtet, dass Gluck in seinen Reformwerken den „Prinzipien der gleichmäßigen Durchdringung aller Künste und deren Gleichberechtigung im Musikdrama“ gehorcht (vgl. auch ebd.: 119). Das Anliegen einer natürlichen Gestaltung des Musikdramas übersetzt sich für den Komponisten also in einer engen und kohärenten Verbindung aller konstituiven Teile, die man unter Verwendung der oben erarbeiteten Terminologie auch als synsemiotische Durchdringung bezeichnen kann und auf die auch durch Vetter in dem das Kapitel einleitenden Zitat verwiesen wird.

Was die zeitgenössischen Opernreformer am italienischen Operntypus, der auch in Wien als wichtigem Musikzentrum und Wirkstätte Glucks gepflegt wird, kritisch beäugen, ist die Uneinheitlichkeit der (Nummern-)Opern, in denen die

oft austauschbaren Arien und Rezitative aneinandergereiht werden und dem Opernganzen auf diese Weise eine kleingliedrige, stark konventionalisierte, stereotypisierte Struktur verleihen. Eine Oper solchen Aufbaus nennt bereits Algarotti (1754/1791: 401) eine „unverbundene, monströse und groteske Komposition“ – „Komposition“ hier im pejorativen Sinne einer losen und deswegen abstoßenden Zusammenstellung, der später auch Wagner kein organisches Eigenleben zugesteht, sondern die für ihn lediglich eine unbeseelte, abgestorbene Maschinerie darstellt (vgl. 1852/2008: 112, 364f.). Als prototypische Repräsentanten dieses nunmehr als unnatürlich empfundenen Operntypus müssen u. a. die Vertonungen von Libretti P. Metastasios angesehen werden, der im 18. Jahrhundert die führende Autorität in der Operndichtung darstellt.

Auf den ersten beiden Seiten seines Traktats umreißt Algarotti bezüglich des Musiktheaters die zwei in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Merkmale der Polysemiotizität: die Pluralität der Zeichen und deren synsemiotische Durchdringung. Ein Faszinosum ist die Oper dabei aufgrund der Fülle an verschiedenen, miteinander in Verbindung stehenden Strukturen („tutto si collega nell’Opera felicemente“; 1754/1791: 314). Dieser Umstand verleitet Algarotti zu dem (im Gegensatz zu Wagners o. e. Bild) positiv konnotierten Vergleich der Oper mit einer Maschine, die aber auch umso störungsanfälliger ist, je mehr Konstituenten koordiniert werden müssen (vgl. ebd.). Voll ‚funktionsfähig‘ ist die Oper nur, wenn die unterschiedlichen Strukturen bis ins Detail aufeinander abgestimmt sind („accordo perfetto“; 1754/1791: 315). Obwohl eine solche synsemiotische Durchdringung das Hauptanliegen aller Opernkomponisten darstellen müsste, lassen die zeitgenössischen Opernproduzenten („coloro, che seggono presentemente arbitri de’ nostri piaceri“; S. 314) diese in ihren Werken allerdings vermissen. Algarotti bemüht sich darum zu erklären, dass eine Opernreform deswegen vonnöten ist, weil die an der Opernproduktion Beteiligten diesem obersten Grundsatz der synsemiotischen Verflechtung nicht ernsthaft Folge leisten. Eine Aussicht auf Änderung dieser Verhältnisse könne, so führt der Autor des *Saggio* fort, nur dort bestehen, wo ein geschickter (musikalischer) Leiter im Theater eingesetzt würde, der guten Willen und Können in sich vereine (vgl. 1754/1791: 319). Überschaute man die Zeitzeugnisse zu den musikdramatischen Ambitionen und die Probenarbeit Glucks (z. B. bei Mannlich 1813ff./1966: 173), der Opernaufführungen lieber ausfallen bzw. verschieben ließ, anstatt künstlerische Kompromisse einzugehen und ein Werk zu präsentieren, in dem nicht alles aufeinander abgestimmt war (vgl. Gerber 1950: 159; Tenschert 1951: 116f.; 190), so kann man davon ausgehen, dass der Komponist dem von Algarotti gezeichneten Bild des fast schon messianisch erwarteten Opernreformers entsprochen hat.

Aus dem reichhaltigen Operschaffen Glucks fiel die Wahl aus mehreren Gründen auf seinen *Orfeo* – jenes Werk, dem eine „eigentümliche historische Stellung“ (H. Abert 1914/1960: XVI; ähnlich Einstein 1954: 122) zugewiesen werden muss: *Orfeo ed Euridice* (UA 1762) wird gemeinhin als die erste der

Gluckschen Reformopern bezeichnet (z. B. bei A. Abert 1963: XIII) und gilt als jenes Werk, das eben die ganzheitliche Formung einzuführen gedenkt, die für spätere Werke Glucks auf der Grundlage von Libretti Calzabigis so charakteristisch ist (vgl. Sternfeld 1966/1989: 187) – nämlich für *Alceste* (UA 1767) sowie *Paride ed Elena* (UA 1770) – und die der Komponist auch in seinen späteren französischen Tragödien programmatisch verfolgen wird. Dass Calzabigi bereits bei der Abfassung seines *Orfeo*-Librettos eine übergeordnete dramatische Einheit imaginierte, der alle hinzutretenden Gestaltungsmittel (Musik, Szene) dienen sollten, erwähnen sowohl der Komponist²⁵² als auch der Librettist selbst²⁵³ in später abgefassten Dokumenten. Auch Marx (1863/I: 309) befindet über Glucks Reformwerk: „Und wie herrlich hat er diese Einheit im Orpheus durchgeführt! wie weise ist ein Moment gegen den anderen abgewogen! wie glücklich ist die Folge davon für das Drama!“ Die Opernreform ist mit diesem ersten Gluckschen Drama nicht gänzlich vollzogen, wie die folgenden Reformopern, u. a. aber auch die zwölf Jahre nach der Uraufführung des *Orfeo* entstandene französische Umarbeitung, der *Orphée* (1774), illustrieren (s. u.; vgl. auch Tenschert 1951: 89). Es kann also Siegfried Mauser zugestimmt werden, wenn er schreibt, Glucks *Orfeo ed Euridice* dürfe bei aller Bedeutung als reformerisches Erstlingswerk nicht zum musikwissenschaftlichen Umschlagspunkt mystifiziert werden und damit zum unhinterfragten Klischee verkommen, denn schließlich bleibe es in einigen wichtigen Punkten auch der zeitgenössischen musikdramatischen Tradition verhaftet (vgl. 1987: 124). Glucks *Alceste* und seine beiden *Iphigenien*²⁵⁴ könnten ein womöglich beredteres Zeugnis über die ästhetischen Vorstellungen des Komponisten liefern. Die Opernreform durch Calzabigi und Gluck nimmt ihren Ausgangspunkt dennoch von diesem Werk, das sich aus semiotischer Sicht bereits als ein erstes Ergebnis jenes Willens zur Schaffung eines Werkes äußerster symmetrischer Stringenz beschreiben lässt. Die Zwischenstellung des *Orfeo* „zwischen Reform und Tradition“ (Mauser 1987: 124; vgl. auch H. Abert 1914/1960: XIII.), zwischen der Vorstellung höfisch-bürgerlicher Unterhaltungskunst und der progressiven Konzeption als eigenständiges und ästhetisch anspruchsvolles Werk, macht die Oper nur interessanter.

Die Orpheus-Sage genügt, wie oben bereits angemerkt, allein vom Sujet her bereits den Anforderungen an ein Musikdrama neuer Prägung, wie es die

252 Ihrem ästhetischen Programm verleihen Gluck und Calzabigi erstmals in Dokumenten rund um die Aufführung der *Alceste* (1767) Ausdruck, kommen in diesen aber immer wieder auf den *Orfeo* zu sprechen! Vgl. auch einen Brief von Gluck an den Herausgeber des *Mercure de France*, in dem er Calzabigi das Hauptverdienst an der Opernreform zugesteht. Die französische Fassung des im Februar 1773 abgefassten Briefs ist abgedruckt in Du Roulet (1781: 8–10), eine deutsche Version in Treichlinger (1951: 28–30).

253 Vgl. Calzabigi in einem Brief vom 25. Juni 1784 an den *Mercure de France* (s. A. Abert 1963: VII) sowie Calzabigi 1790 (zit. und übers. von Einstein 1916: 65, 77).

254 Gemeint sind die französischen Tragédies lyriques *Iphigénie en Aulide* (UA 1774, L: bailli Du Roulet) und *Iphigénie en Tauride* (UA 1779, L: Nicolas-François Guillard).

Reformer allesamt (aber in unterschiedlicher Nuancierung) in Aussicht stellen (vgl. Marx 1863/I: 289; Angermüller 1976/1989: 302). Gluck selbst hebt in seinem Brief an den Herausgeber des *Mercure de France* (Februar 1773) u. a. das Potenzial der Orpheus-Sage und Calzabigis glückliche Hand bei der Einrichtung des Stoffs für das Opernlibretto folgendermaßen hervor:

Ces ouvrages [sc. *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*] sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles & pathétiques qui fournissent au Compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique & touchante. Quelque talent qu'ait le Compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le Poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les Arts sont foibles & languissantes. (Zit. nach Du Rouillet 1781: 9)

Aufgrund der Wahl von Ort und Protagonisten sind im Stoff bereits jene Situationen angelegt, die sich einer musikalischen und szenischen Gestaltung förmlich anbieten und damit eine natürliche Verbindung von Sprache, Musik und Szene gewährleisten (vgl. Tenschert 1951: 84). Glucks und Calzabigis *Orfeo* ist aber nicht nur von Interesse, weil er fundierte Aussagen zur synsemiotischen Durchdringung zulässt, sondern auch weil er – ablesbar an seiner Rezeptionsgeschichte – auch vielfach Anlass zur Diskussion jenes für die Polysemiotizitätsforschung so interessanten Falls der synsemiotischen Kontradiktion gab: Die Oper beinhaltet Szenen, deren Annahme und Ablehnung, wie an den historischen Quellen nachgewiesen werden kann, gerade am synsemiotischen Zusammenspiel von Sprache und Musik ansetzt (s. Abschn. 5.3.2).

Calzabigis und Glucks *Orfeo* lässt sich als ein beredtes historisches Exemplum dafür heranziehen, inwiefern die Geschichte der Oper auch eine Geschichte europäischer Kulturtransferleistungen darstellt: Schon bei der Komposition des *Orfeo* übernahm Gluck Gestaltungselemente der ab Mitte der 1750er Jahre nun auch in Wien gepflegten und von Gluck zu bearbeitenden und aufzuführenden französischen *opéras comiques*. In Wien als Reformwerk gewürdigt, sollte der *Orfeo* wiederum in der französischen Kapitale Fuß fassen. Für dieses Unterfangen wählte Gluck einen ihm bereits bekannten²⁵⁵ Dramatiker und Librettisten, Pierre-Louis Moline, als Übersetzer, mit dem er auch zu späterer Zeit noch zusammenarbeiten wird.²⁵⁶ Allerdings waren u. U. gewichtige Änderungen der

255 Sowohl Einstein (1954: 203) als auch Rosendorfer (1962: 450) und Howard (1981: 68) überliefern, dass Gluck schon Jahre vor seiner Ankunft in Paris mit P.-L. Moline am *L'arbre enchanté* (vgl. folgende FN) zusammengearbeitet hatte. Die Autoren gehen auch davon aus, dass Moline bereits 1764, im Jahr des Pariser Drucks der *Orfeo*-Partitur, eine Prosäübersetzung des Werkes angefertigt hat. Finscher hingegen vermutet hinter dem anonymen, in den *Affiches et Avis divers* vom 28.11.1764 „Mr. M****“ genannten Autor nicht Moline, sondern M. Mathon de la Cour (vgl. 1967: VII, FN 1).

256 Bspw. überarbeitet Gluck mit Moline seine frühere *opéra comique* *L'Arbre enchanté ou Le Tuteur dupé* (Wiener Fassung: Libretto von Jean-Joseph Vadé, UA am 3. Oktober 1759) für eine Aufführung in Versailles am 27. Februar 1775 (vgl. Tenschert 1951: 127; Brown 1991: 244–248).

sprachlichen, in diesem Fall aber auch der musikalischen Substanz des Originals vonnöten. Es entsteht eine erheblich veränderte französische Version, das ‚Drame heroïque‘ *Orphée et Euridice* (UA 1774, fortan: *Orphée*). Die vielen Diskussionen darüber, ob nun dem *Orfeo* oder dem *Orphée* in ästhetischer Hinsicht der Vorzug zu geben sei, werden im Folgenden nur angeschnitten. Sie sind für unsere Zwecke lediglich dort von Relevanz, wo sie zum Verständnis jener faktischen Selektions-, Verbreitungs- und Rezeptionsmechanismen beitragen, die zum jeweiligen deutschen Derivat geführt haben. Beide Werkfassungen, der originale italienische *Orfeo* und der französische *Orphée*, fungieren, da sie sich beide auf die Approbation durch ihren Komponisten berufen können, fortan als ausgangssprachliches bzw. ausgangskulturelles Original für etliche weitere Transfers und Übersetzungen. In der vorliegenden Studie interessieren dabei v. a. bestimmte deutsche Übersetzungen dieser beiden Versionen: Herangezogen werden in der folgenden Analyse zwei Übersetzungen des *Orfeo* – die eine von Hermann Abert (1914/1960, *Orfeo_de_HA*), die andere von Hans Swarowsky (1962, *Orfeo_de_HS*) – sowie eine ebenfalls von Swarowsky erstellte Übersetzung des *Orphée* (1967, *Orphée_de_HS*). Gewissermaßen als Kontrollinstanz werden punktuell auch andere Übersetzungen zu Rate gezogen, etwa eine sangbare Übersetzung des *Orphée* von Johann Daniel Sander (vermutlich 1808, *Orphée_de_JDS*) und eine nicht sangbare, dafür aktuellere *Orfeo*-Übersetzung von Christine Siegert (2014, *Orfeo_de_CS*).

An diesem dreisprachigen Korpus sollen in der folgenden Analyse die verschiedenen interlingualen Übersetzungs- und interkulturellen Transfermechanismen besprochen werden, die dazu führen, dass eigenständige Versionen eines polysemiotischen Werkes in Umlauf geraten. Dabei wird zu diskutieren sein, inwiefern die nonverbalen Anteile eines polysemiotischen Originals beim Transfer- und Übersetzungsprozess verändert werden (können). Die folgenden Ausführungen nehmen diesbezüglich ihren Ausgangspunkt vom in der Kritik zur Librettoübersetzung kursierenden Verbot zur Abänderung des Notenmaterials. Ist diese Vorgabe bei Librettoübersetzern, die ein Werk nachträglich in eine andere Sprache überführen – also in diesem Fall für Abert und Swarowsky –, nachvollziehbarerweise als Standard anzusehen, von dem selbst gemäß kompromissbereiten Kritikern nur in Sonderfällen abgewichen werden kann, so obliegt es Gluck als Urheber der originalen Vertonung fast selbstverständlich, bei einer Wiederaufnahme seines Werkes in einer anderssprachigen und heterokulturellen Spielstätte z. T. wesentliche Eingriffe in den Notentext vorzunehmen, um dieses einer in seinen Augen gelungenen zielsprachlichen Version des ATs sowie den Hör- und Sehgewohnheiten der neuen Zielrezipientenschaft anzupassen (*Orphée*). Das Hauptaugenmerk der nachfolgenden Analyse liegt im kontrastiven Vergleich dieser unterschiedlich motivierten Übertragungen, die sich zum einen als konventionelle Librettoübersetzungen und zum anderen als jener Sonderfall beschreiben lassen, in dem zwischen Übersetzer und Komponist eine intensive

Kooperation besteht. Denn die zwischen diesen beiden Akteuren vonstattengehende Kommunikation kann in metonymischer Verallgemeinerung Zeugnis ablegen von den gegenseitigen Ansprüchen, die Musik und Sprache einander stellen, sollen sie in einem konkreten Werk eine Symbiose eingehen. Gerade der Umstand, dass beim Operntransfer nicht nur die sprachlichen, sondern auch die musikalischen Komponenten Umwandlungsprozesse durchlaufen können, macht die oben entworfene Systematik (vgl. Kap. 4) zum terminologisch vereinheitlichenden und methodologisch gewinnbringenden Analyseinstrument.

Die herangezogenen französischen und deutschen Übertragungen von Glucks Orpheus-Oper gilt es im Folgenden nicht separat voneinander zu beschreiben. Sie sollen vielmehr in größer angelegten Abrissen beschrieben und miteinander verglichen werden. Dabei fungieren die unterschiedlichen Ebenen synsemiotischer Bezugnahme – Sympraxis (Kap. 5.2), Synsemantizität (Kap. 5.3), Syntaktik (Kap. 5.4) und Symphysis (Kap. 5.5) – als jeweiliges *tertium comparationis*. Da es nachfolgend allerdings um die Analyse konkreter Werke und deren Transfer geht, wird es an vielen Stellen dennoch nicht zu vermeiden sein, dass die in Kapitel 4.2 aus heuristischen Gründen unterschiedenen und mit der nachfolgenden Kapiteleinteilung noch einmal aufgegriffenen Kategorien auch verlassen und gerade die Interdependenzen derselben in den Vordergrund gerückt werden. Eine einzelne translatorische Entscheidung vermag Veränderungen in allen Bereichen synsemantischer Bezugnahme herbeizuführen. Bei den folgenden Analysen ist deswegen das jeweilige Dominanzverhältnis stets ausschlaggebend für die Kategorisierung gewesen. Doch werden sich immer wieder auch Abschnitte zu den anderen Analyseebenen finden lassen.

Bearbeitungen des Orpheus-Mythos zum Opernstoff sind durchaus beliebt (vgl. Barsham 1981: 1–9; Howard 1981: 27–39). Die Kenntnis der Geschichte von Orpheus, der seine geliebte Eurydike durch einen Schlangenbiss verliert und von den Göttern die Erlaubnis erhält, sie aus dem Jenseits zurückzuführen, wenn er sich nur nicht nach ihr umdrehe, wird stillschweigend vorausgesetzt. Zu nennen sind hier lediglich die von Calzabigi an der überkommenen Vergilschen Fassung vorgenommenen Änderungen, nämlich zum einen die zusätzliche Auflage, Orpheus dürfe Eurydike den Grund seiner temporären Zurückweisung nicht nennen, und zum anderen die Auflösung des Dramas zu einem glücklichen Ende, das dadurch zustande kommt, dass die mit dem liebenden und nach dem erneuten Verlust seiner Angebeteten auch selbstmordgefährdeten Ehemann mitleidigen Götter Eurydike die Rückkehr zur Oberwelt gestatten. Es erscheint an dieser Stelle (spätestens mit Blick auf Kap. 5.3) auch angebracht anzumerken, dass es sich im Folgenden nicht um erschöpfende Werkinterpretationen der Gluckschen Oper und seiner Derivate handeln kann; es sei hierfür auf die in den nächsten Kapiteln zitierte Literatur verwiesen, die bereits wesentliche Interpretationsstränge aufdeckt. Auch ist bei den folgenden Ausführungen nicht die Ambition maßgebend, eine umfassende Übersetzungskritik vorzulegen. Vielmehr wird der

Akzent explizit auf die systematische Beschreibung der Voraussetzungen und Konsequenzen gesetzt, welche die Entscheidungen der Akteure des interlingualen und interkulturellen Transfers bedingen bzw. sich aus diesen ergeben. Auch sollen translatologische Beobachtungen, die sich genauso an der Übersetzung von (monosemiotischen) Texten anstellen lassen, wie z. B. interlinguale Interferenzen (vgl. Thur 1990: 77), mangelnde ausgangssprachliche Kompetenzen des Übersetzers (vgl. Anheißer 1938: 37) oder Fehlinterpretationen des Ausgangstextes (vgl. Wodnansky 1949: 83), weitgehend in den Hintergrund treten.

5.2 Sympraktische Strategien: Zur Neugestaltung der Gluckschen *Orpheus*-Oper für Paris

Ce compositeur sera plus admiré des artistes, moins des gens de goût.
(Diderot 1757: 169)

Jede Übersetzung, ob sie nun zu einer einbürgernden oder verfremdenden Methode tendiert (s. Abschn. 4.2.1), beinhaltet in entsprechend variierendem Ausmaß Elemente, die auf die Lokalisierung des ursprünglichen Textes für die neue Zielreizpientschaft hinweisen. Denn jedem auch möglichst originaltreu bleiben wollenden Translat, ist – wenn man die in der Linguistik hinlänglich bekannte Sapir-Whorf-Hypothese (vgl. Pelz ¹⁰2007: 34f.) weiterdenkt – allein schon durch den Sprachwechsel auch ein Gesinnungswechsel inhärent.²⁵⁷ In pragmatischer Hinsicht vielleicht am interessantesten sind allerdings diejenigen Fälle, in denen der Übersetzer bei der Erstellung des von ihm verlangten Zieltextes etliche, u. U. tiefgreifende Veränderungen vornehmen muss, damit dieser seinem bzw. einem ihm vorgegebenen Bild von der neuen Zielreizpientschaft entspricht und auf deren Bedürfnisse reagiert. Für die Zwecke des vorliegenden Abschnitts, der sich der sympraktischen Dimension des Operntransfers widmet, scheint demnach die Analyse der französischen Bearbeitung von Glucks *Orfeo* gerade aufgrund der klar ersichtlichen Lokalisierungsbestrebungen von Komponist und Übersetzer geeigneter als die der deutschen Übersetzungen, über deren pragmatischen Hintergrund wenig bekannt ist und die zudem keine größeren Eingriffe in die Makrostruktur des jeweiligen Originals vornehmen. Es seien also nachfolgend v. a. die Modifikationen beschrieben, die Gluck in enger Zusammenarbeit mit seinem

257 Dies verleitet den Übersetzungstheoretiker nicht selten zu dem Ergebnis, Übersetzbarkeit sei an sich eine Utopie. Schleiermacher (1813/1963: 45) spricht vom Übersetzen als einem „thörichte[n] Unternehmen“. Ortega y Gasset (1937/77: 8) fasst die Translation als ein „afán utópico“ auf, versöhnt aber diese Einschätzung mit der faktisch immer wieder von Übersetzern angenommenen Herausforderung dadurch, dass er im Streben nach dem Unmöglichen eine anthropologische Grunddisposition erblickt. Diesen Standpunkt bestätigt Steiner (1975/2004: 267). Ebenso bemerkt Eco (2003/2006: 20) das Paradoxon zwischen der postulierten Unmöglichkeit des Übersetzens und der Jahrtausende alten Praxis.

Übersetzer Moline vornahm, um seine erste Wiener Reformoper in die französische Opernmetropole zu „verpflanzen“ (Marx 1863/II: 135). Die deutschen Übersetzungen werden zwar in diesem Abschnitt sporadisch als Vergleichsgröße herangezogen, sollen aber erst in den nachfolgenden Abschnitten zu Synsemantizität, Syntaktik und Symphysis verstärkt in Augenschein genommen werden.

Zwischen Gluck und Moline bestand eine enge Zusammenarbeit. Umfassende Korrekturen von Text- und Notenmaterial legen Zeugnis davon ab, dass die französische Version bis zum Druck (1774) und darüber hinaus etliche Veränderungen durchlaufen hat (vgl. Finscher 1967: VII). Sie sind u. a. Symptom jenes oben beschriebenen Dialogs zwischen dem Komponisten und seinem Textdichter (s. Abschn. 3.4.2) – diesmal allerdings unter den veränderten Vorzeichen zu betrachten, dass diese Kooperation keine genuine Neuproduktion bezweckt, sondern die Anpassung einer vorhandenen und zunächst prinzipiell beizubehaltenden Vertonung an einen neuen, eindeutig auf ein Original Bezug nehmenden Text. Moline hatte die Aufgabe, eine Librettoübersetzung im herkömmlichen Sinne, d. h. ein dem Metrum und Rhythmus des Originals gerecht werdendes Translat zu liefern, wobei der Komponist zum Zeitpunkt der musikalischen Umarbeitung auch um nachträgliche textuelle Modifikationen bat (vgl. ebd.).

Angesichts der vielen strukturellen Veränderungen, die der *Orfeo* bei seiner Umwandlung zum *Orphée* erfährt, stellt sich dementsprechend die Frage, in welchem Verhältnis Original und Derivat stehen. Ein rein auf die Zielrezipientenschaft und die dort gepflegte Opernpraxis gerichteter Blick, den man in konsequenten skopostheoretischen Untersuchungen vorfindet, wird in Übereinstimmung mit der Tatsache, dass es im künstlerischen Kontext dem zielkulturellen Rezipienten eines Kommunikats durchaus auch um das Verständnis des Originalkommunikats gehen kann, in der vorliegenden Arbeit vermieden. Bereits Low (2005: 194) hat dem Erforscher über kulturelle Grenzen verlaufender polysemiotischer Kommunikation (in seinem Fall: von Liedern) nahelegt, sich von rein skopostheoretischen Ansätzen zu distanzieren. Das Verhältnis zwischen dem Original und seinem Derivat wird folglich als entscheidend angesehen, um überhaupt Aussagen über die veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen treffen zu können, die Auswirkungen auf die Übersetzung und den Transfer des betreffenden polysemiotischen Komplexes haben.

Wollte man die Differenz zwischen den beim Transfer beibehaltenen und den im Vergleich zum Original veränderten Teilen mit plakativen Bezeichnungen ansteuern, könnte man die von Schreiber (1993) für Schrifttexte vorgeschlagene Dichotomie *Übersetzung* vs. *Bearbeitung* heranziehen. Dabei beschreibt der Terminus *Übersetzung* eine auf Invarianzforderungen beruhende Texttransferstrategie, während die *Bearbeitung* eine (u. U. interlinguale) Texttransformation bezeichnet, bei welcher der Sprachmittler aus eigener Motivation oder aufgrund äußerer Umstände von einer zielsprachlich zwar möglichen aber eben nicht für adäquat befundenen ‚originalgetreueren‘ Übersetzungslösung abweicht. Mit

anderen Worten: Eine interlinguale Bearbeitung ist eine Texttransformation, der „außer der Forderung nach Sprachwechsel noch mindestens eine weitere Varianzforderung zugrunde liegt“ (Schreiber 1993: 263). Da bei jedem Übersetzungsprozess ja mindestens eine Sache, nämlich die Sprache, geändert wird und jede Bearbeitung nur als solche definiert werden kann, wenn sie unabhängig von den herbeigeführten Änderungen mindestens einen Aspekt ihres Prätextes übernimmt (ebd.: 101ff.), stellt sich dennoch die Frage nach der Abgrenzbarkeit der beiden Phänomene. Schreiber liefert selbst einen Anhaltspunkt dafür, wann die Transformation eines Textes als Übersetzung und nicht als interlinguale Bearbeitung anzusehen ist, nämlich wenn sich die am Text vorgenommenen Änderungen auf eine „höherrangige“ Invarianzforderung zurückführen lassen. Er resümiert:

Für die Unterscheidung von Übersetzung und Bearbeitung bleibt also vorläufig festzuhalten, daß es bei *Übersetzungen* darum geht, möglichst viel zu erhalten (außer der Ausgangssprache), während es bei *Bearbeitungen* darum geht, bestimmte Textmerkmale mehr oder weniger ‚willkürlich‘ zu ändern (außer mindestens einem individuellen Textmerkmal, das den Bezug zum Prätext erhält). Mit anderen Worten: Während die Übersetzung vor allem auf *Invarianzforderungen* [...] beruht, beruht die Bearbeitung primär auf *Varianzforderungen*. Wenn sich also bei einer Bearbeitung ein Element des Prätextes ändert, so läßt sich das nicht auf höherrangige Invarianzforderungen zurückführen, sondern allein auf den Veränderungswillen des Bearbeiters. (Schreiber 1993: 104f.)

Vielschichtiger stellt sich der Sachverhalt beim Transfer polysemiotischer Gebilde dar. Zunächst gilt es, von der Tatsache zu abstrahieren, dass Schreiber seine Terminologie für Texte entwickelt hat. Man könnte deswegen eine analoge Unterscheidung für die Transformation ganzer Kommunikate einführen, etwa *erhaltender* vs. *modifizierender Transfer*. Da für den Autor Bearbeitungen „medienunabhängig“ sind (ebd.: 98ff.), und das bedeutet bei ihm, dass sie Medien- und Zeichensystemgrenzen überschreiten können, wird der Terminus *Bearbeitung* gewöhnlich für jede Art von Transformation (also auch bei nonverbalen und kombinierten Kommunikaten) verwendet. Der hier vorgeschlagene Begriff des „modifizierenden Transfers“ ist also streng genommen zwar entbehrlich und durch „Bearbeitung“ ersetzbar, kann aber als Übertragung des Schreiberschen Kontinuums auf interkulturelle Transformationen polysemiotischer Kommunikate auch Nutzen bringen. Auch muss unterstrichen werden, dass es beim Transfer polysemiotischer Komplexe insofern zu Mischungen beider Transformationsstrategien kommen kann, als alle Komponenten auch getrennt voneinander invariant gehalten bzw. verändert werden können. Bspw. kann bei einer Oper die Musik beibehalten, der Text allerdings intra- oder interlingual bearbeitet oder gar durch einen neuen ersetzt werden (vgl. Wodnansky 1949: 104); oder es wird ein Text möglichst wörtlich übersetzt, aber einer bearbeiteten oder gar gänzlich neuen Musik unterlegt. Nicht zuletzt aufgrund dieses nahtlosen Übergangs zwischen erhaltendem und modifizierendem Transfer wurde oben die Komplementarität von Übersetzungs- und Kulturtransferforschung propagiert (s. Abschn. 4.2.1).

Diese Bandbreite an Möglichkeiten lässt sich an Glucks und Molines *Orphée* beobachten. Die unveränderte Übernahme ganzer Passagen alterniert mit musikalischen und textlichen Bearbeitungen von Teilen der italienischen Vorlage. Doch wenn auch ganze Abschnitte des zielkulturellen Derivats das Ergebnis eines erhaltenden Transfers darstellen, so führen die anderen, u. U. erheblich modifizierten Anteile dazu, dass das gesamte Kommunikat in der existierenden Sekundärliteratur einhellig als Ergebnis eines modifizierenden Transfers betrachtet wird: Der *Orphée* wird gemeinhin als „Bearbeitung“ (Brück 1925: 471; Sternfeld 1966/1989: 174), „Umarbeitung“ (Finscher 1967: XX), „Umformung“ (Ulm 1991: 1), „Neufassung“ bzw. als Ergebnis einer „Umgestaltung“ (Croll/Croll 2010: 183) und sogar als eine „eigenständige Neukonzeption“ (Jung 2015: 19) beschrieben. Tenschert präzisiert: „Diese [sc. die französische Fassung des *Orfeo*] beschränkte sich keineswegs bloß auf die Textübersetzung aus dem Italienischen, [...] sondern griff noch bedeutsamer in das musikalische Gefüge ein“ (Tenschert 1951: 125). Ähnlich fällt Finschers Urteil aus: „Glucks Umarbeitung des *Orfeo* zum *Orphée* [...] fügt dem Werk aber keineswegs nur einige neue Nuancen hinzu, sondern gibt ihm eine neue Gestalt“ (1967: XX). Brück resümiert schließlich: „Die zweite Fassung [sc. der *Orphée*] geht weit über den Rahmen einer einfachen Neubearbeitung hinaus und ist stilistisch als neue Komposition zu werten“ (1925: 436). Dieser Umstand wird speziell auch in Bezug auf die Werksemantik (vgl. Kap. 5.3) zu beobachten sein.

Bei der Umarbeitung des Wienerischen *Orfeo* zum Pariser *Orphée* nehmen Gluck und Moline etliche Modifikationen am Ausgangskommunikat vor, die unterschiedlich motiviert sind. Es lassen sich grob drei verschiedene Beweggründe unterscheiden: Zum einen werden mit der Bearbeitung Änderungen vorgenommen, die auf die möglichst positive Aufnahme der Oper bei der neuen Zielrezipientenschaft abzielen. Die Oper wird also ‚lokalisiert‘ bzw. – um einer aktuellen translatologischen Begrifflichkeit zu folgen – ‚transkreiert‘ (s. Abschn. 4.2.1). Zu dieser Lokalisierung gehört auch der Wechsel der Sprache, der aber auch besondere Ansprüche geltend macht und daher als gesonderte Motivation behandelt werden soll. Drittens und letztens nutzt Gluck, der nach der Wiener Aufführung des *Orfeo* (1762) durch die Komposition weiterer Reformopern künstlerisch noch einmal gereift war – gemeint sind hier v. a. *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1770) und *Iphigénie en Aulide* (1774) –, die Gelegenheit zur Bearbeitung auch zur Präsentation neuer künstlerischer Lösungen für die musikalische Darstellung des ihm vorgegebenen Sujets.²⁵⁸ Diese drei im Folgenden zu heuristischen Zwecken getrennt konzeptualisierten Absichten – Lokalisierung, Sprachwechsel und

258 Dass die ästhetische Weiterentwicklung Glucks hier als gesonderte Motivation aufzufassen ist, wird auch dadurch nahegelegt, dass zwischen der Wiener (1762) und der Pariser Orpheus-Oper (1774) eine Version geschaltet ist, die in einigen Punkten bereits Veränderungen vornimmt, die später im *Orphée* wieder aufgegriffen werden. Nicht alle Modifikationen am *Orfeo* gehen also auf eine Lokalisierung für Paris zurück (vgl. Ulm 1991: 4).

ästhetische Weiterentwicklung – gehen Hand in Hand; sie treten bei bestimmten Entscheidungen des Komponisten offen zutage und sind wiederum an anderen Stellen nicht eindeutig voneinander zu trennen. Nachfolgend gilt es die vom Komponisten und von seinem Übersetzer vorgenommenen Modifikationen des Originals zu beschreiben, ohne aber ein Urteil darüber zu fällen, ob Gluck diese „vielleicht – wer kann das jetzt noch ermitteln? – nicht nöthig gehabt hätte“ (Marx 1863/II: 135). Von Interesse sind in diesem Abschnitt zur Translationsrelevanz sympraktischer Zeicheninteraktion v. a. die erste und die dritte Motivation (Lokalisierung und ästhetische Weiterentwicklung), während Erwägungen zum Sprachwechsel vornehmlich in den folgenden Kapiteln zu den Kategorien Synsemantizität (Kap. 5.3), Syntaktik (Kap. 5.4) und Symphysis (Kap. 5.5) von Interesse sind.

5.2.1 Der *Orphée* zwischen Lokalisierung und ästhetischer Weiterentwicklung

Wie bereits im Abschnitt 4.2.1 angeklungen ist, kreist die Diskussion zur Librettoübersetzung u. a. um die Frage, ob das zu transferierende Kommunikat ein Repräsentant seiner ausgangskulturellen Kommunikatsorte bleiben oder aber zugunsten einer besseren Aufnahme zum (typischen) Repräsentanten der zielkulturellen Kommunikatsorte werden soll. Wird die letztgenannte Lösung befürwortet, sind in vielen Fällen größere Änderungen im synsemiotischen Relationsgefüge der Urfassung vorzunehmen. Dies mussten auch Gluck und Moline bei ihrer Einbürgerung der Orpheus-Oper berücksichtigen: *Orfeo ed Euridice* wurde 1762 als „Azione teatrale per musica“ (A. Abert 1963: VII), *Orphée et Euridice* hingegen 1774 als „Tragédie Opéra“ (Finscher 1967: VII) bzw. „Drame héroïque“ (ebd.: XII) aufgeführt. Diese Bezeichnungen weisen bereits darauf hin, dass Original und Derivat Repräsentanten unterschiedlicher lokaler Spielarten des ernstesten Musiktheaters darstellen. Bei solchen translatorischen Rücksichten manifestiert sich die Wichtigkeit von Überlegungen auf der strukturtheoretischen *Normebene* (s. Abschn. 3.2.2.1, I.2), denn auf dieser interessiert die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung, ob ein Kommunikat bei seinem Transfer in eine Zielkultur Veränderungen erfährt, die aus den abweichenden Charakteristika einer zielkulturellen Kommunikatsorte resultieren und welche Rolle dabei der Sprache als u. U. kompensierender Variabel zukommen kann.

Wenn bisher die Rede von der Ausgangs- und Zielkultur sowie vom interkulturellen Operntransfer gewesen ist, so darf dennoch, wie dies bereits Schneider et al. bemerkt haben, nicht pauschal von einem homogenen italienischen und einem ‚andersartigen‘ homogenen französischen Kulturraum die Rede sein – eine Prämisse, die z. B. in manchen interkulturellen Studien zur Werbelokalisierung gang und gäbe ist (vgl. z. B. Helfrich 2016). Schneider et al. fassen zusammen:

„Das besondere dieses [sc. Opern-]Kulturtransfers liegt darin, dass von eigentlich nationalen Kulturen noch nicht die Rede sein kann, sondern der Austausch zwischen kulturellen Zentren verschiedener Idiome als konstituierend fungiert in Richtung auf nationalkulturelle Identität“ (2006: 29). Die in solchen Zentren gepflegte Opernpraxis kann somit höchstens durch metonymische Übertragung repräsentativ für eine ganze Nationalkultur stehen. Behauptungen also, wonach ‚die Franzosen‘ die im ‚italienischen Raum‘ gefeierten Kastraten nicht mögen oder im Vergleich zu ‚den Italienern‘ dem Ballett eine prominentere Rolle in ihren musiktheatralischen Werken zugestehen, müssen in dieser Hinsicht mit Vorsicht genossen werden. Der nachfolgend interessierende Kulturtransfer z. B. vollzieht sich zwischen dem Wiener und dem Pariser Hof; beide Stätten wiesen ihre eigenen und eigenwilligen Moden auf, die zumal ein von außen kommender und reüssieren wollender Künstler nun einmal zu respektieren hatte. Dies bestätigt für den Fall Gluck auch Howard: „When Gluck revised *Orfeo* for the Paris stage in 1774, he was acting not through any dissatisfaction with his original score, but in an attempt to fit the work to the local taste“ (1981: 67). Dennoch folgen, wie oben bereits erwähnt wurde, nicht alle am *Orfeo* vorgenommenen Änderungen einer Logik der Lokalisierung, sondern sie lassen sich gegebenenfalls auch als Modifikationen rein künstlerischer Natur interpretieren. Nicht jede im Kontext des Operntransfers getroffene Entscheidung lässt sich somit unbedingt auf die Präferenzen der neuen Zielrezipientenschaft zurückführen.

Wenn im Folgenden also von der Lokalisierung des *Orfeo* die Rede ist, so sind damit all jene Veränderungen durch Gluck und Moline gemeint, die den abweichenden opernpraktischen und -ästhetischen Prämissen geschuldet sind, von denen die Bearbeiter an der *Pariser Académie royale de musique* ausgehen mussten. Aus einem heutigen deskriptiven Blickwinkel lassen sich solche Veränderungen als natürliche Konzessionen an eine bestimmte Zielrezipientenschaft verstehen. Da es hier allerdings um ein künstlerisches Artefakt geht, haben die Partisanen der Urfassung auch Kritik an diesen Modifikationen geübt und den Kompromisscharakter dieser künstlerischen Lösung hervorgehoben. Für Marx z. B. ist der *Orphée* eine „Bearbeitung, zu der Gluck sich später aus Rücksicht auf die pariser Verhältnisse bewegen liess“ (1863/I: 309) und in welcher der Komponist „den Verhältnissen hat weichen müssen“ (ebd./II: 136). Auch Tenschert spricht bezüglich bestimmter Änderungen von einem „offenkundigen Zugeständnis an den Geschmack der Pariser“ (1951: 126), während Einstein bestimmte Modifikationen sogar „zu seinen betrüblichsten Kompromissen“ (1954: 110; vgl. H. Abert in *Orfeo_de_HA*: XII) zählt. Solche Kritik ist nicht gänzlich unberechtigt, kann man sie doch gerade bei einem Komponisten anmelden, der in offiziellen Schreiben die „kühne“ (Einstein 1954: 195) Ambition verteidigt hat, „eine für alle Nationen geeignete Musik zu erschaffen und die lächerliche Unterscheidung der nationalen Musik verschwinden zu machen“ (Tenschert 1951:

113).²⁵⁹ Betont sei, dass die im Folgenden beschriebenen Änderungen schlicht als solche bezeichnet und nicht als Verbesserungen oder Verschlechterungen charakterisiert werden, auch wenn sich an den entsprechenden Stellen sicher Argumente dafür finden ließen, dass Gluck mit seinem *Orphée* einerseits dramatische Inkonsistenzen des *Orfeo* beseitigt hat, andererseits aber auch Stücke in die Oper aufnahm, die der mit dem Original eingeläuteten Reform diametral entgegenstehen (s. u.).

Glucks Erfolg in Paris ist in wesentlichen Punkten vorbereitet gewesen (vgl. Howard 1981: 67f.). Zwar können nicht alle der für jenen Zweck günstigen Tatbestände als von vornherein bewusst verfolgte Strategien zur „Eroberung der französischen Opernmetropole“ (Finscher 1967: VII; Howard 1981: 67), gar der ganzen „Welt“ (Einstein 1954: 189) bezeichnet werden,²⁶⁰ denn sie können sich teilweise erst rückwirkend als förderlich für die positive Annahme des Gluckschen Œuvres im Allgemeinen und des *Orfeo* im Besonderen erwiesen haben. Doch die meisten der nachfolgend in chronologischer Reihenfolge beschriebenen Maßnahmen, die sich positiv auf das Gelingen des *Orfeo* in der französischen Kapitale auswirkten, haben sich nicht zufällig ergeben, sondern zielten darauf ab, aus dem ‚lokalen‘ Wiener Erfolg der Gluckschen Reformwerke (vgl. Einstein 1954: 189) einen „europäischen Triumph“ (de la Laurencie 1934: 65) zu machen.

Zu nennen ist zunächst die Tatsache, dass der erste Partiturdruk des 1762 in Wien uraufgeführten Werkes nicht dortselbst, sondern auf Wunsch (und übrigens auch auf Kosten) des Grafen Durazzo, der Calzabigi und Gluck erstmals zusammengebracht und die Wege für die Uraufführung des *Orfeo* in Wien geebnet hatte, 1764 in Paris erschienen ist. Dies ist merkwürdig genug, war es doch damals allgemein üblich, dass deutsch- und italienischsprachige Opern nur in Handschriften distribuiert wurden (vgl. Tenschert 1951: 90), und zwar i. d. R. auch nicht ganz, sondern nur die schönsten und beliebtesten Stücke daraus (vgl. „Annonce de l’opéra d’Iphigénie en Aulide“, zit. nach Du Roulet 1781: 13). Nach den Nationalkomponisten Lully und Rameau war es mit Gluck zum ersten Mal seit 1639 wieder einem Ausländer beschieden, durch den Partiturdruk ‚verewigt‘ zu werden (vgl. Wotquenne 1904/1983: 203; Einstein 1954: 123). Graf Durazzo hatte seit 1759 bereits anhaltenden Kontakt mit Charles-Simon Favart

259 Gemeint ist hier Glucks Brief an den Herausgeber des *Mercure de France* vom Februar 1773 (zit. nach Du Roulet 1781: 8–10), in dem er schreibt: „[...] j’envisage de produire une musique propre à toutes les nations, & de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales“ (ebd.: 10). Dabei sind unter „musiques nationales“ die unterschiedlichen Opernstile zu verstehen.

260 Der auffällig werbende und zugleich um Bescheidenheit bemühte Charakter der Korrespondenzen zwischen Wien und Paris (zu nennen sind der Brief des Grafen Durazzo an Charles-Simon Favart vom Oktober 1772, Glucks Brief an den Herausgeber des *Mercure de France* vom Februar 1773, zit. nach Du Roulet 1781) zeugt tatsächlich von der „geradezu strategischen Umsicht, mit der die Eroberung der französischen Opernmetropole geplant wurde“ (Finscher 1967: VII).

(vgl. Einstein 1954: 67; Ulm 1991: 6), einem französischen Librettisten und Korrespondenten des Wiener Hofes in Paris, als er ihn ersuchte, ihn über die Möglichkeit und Kosten des Drucks der *Orfeo*-Partitur zu informieren und so das Ansehen Glucks auch in Paris zu vergrößern (vgl. de la Laurencie 1934: 65). Um die Drucklegung dieser Partitur zu überwachen (vgl. Einstein 1954: 203), reiste Gluck im Februar 1764 nach Paris und hatte so auch die Gelegenheit, „manche gesellschaftliche Beziehung [...] [zu] knüpfen, die ihm späterhin von Wert werden sollte“ (Tenschert 1951: 92; vgl. Gerber 1950: 98, 155). Im selben Jahr erscheint bereits eine erste in Prosa abgefasste (demnach nicht sangbare) französische Übersetzung des Werkes (vgl. Kap. 5.1).

Ab Mai 1770 hatte Gluck zudem eine mächtige Befürworterin in Paris: die mit dem französischen Dauphin vermählte Habsburgerprinzessin und spätere Königin Marie-Antoinette, die früher in Wien seine Schülerin und Protegée war. Ihre Anwesenheit in Paris bot Gluck ebenso „verheißungsvolle Aussichten“ (Tenschert 1951: 112). Dank ihres persönlichen Eingreifens konnte bspw. am 19. April 1774 trotz einiger Intrigen ein erstes Werk des Ende des Jahres 1773 in Paris angekommenen Gluck an der *Académie royale de musique* uraufgeführt werden (vgl. ebd.: 113). Es handelt sich hierbei um die auf ein französisches Originallibretto Du Roullets komponierte Oper *Iphigénie en Aulide*. Dass Gluck in Paris nicht mit der Bearbeitung einer früheren Oper, sondern mit einer französischsprachigen Originaloper debütierte, ist an sich schon vielsagend. Darüber hinaus handelt es sich aber auch noch um einen Stoff, dem Enzyklopädisten vom Rang eines Diderot bereits Jahrzehnte zuvor die Eignung zugesprochen hatten, als genuin französisches Reformwerk zu fungieren, um die seit Lully und Rameau stagnierende *Tragédie-lyrique* wiederzubeleben (Heartz 1968/1989: 206f.). Im dritten der von Diderot in Dialogform abgefassten *Entretiens sur Le fils naturel* (1757) antwortet der Gesprächspartner ‚Moi‘ auf Dorvals Frage „Quelle tragédie voudriez-vous établir sur la scène lyrique?“ (1757: 165) nach einem Zitat aus Racines *Iphigénie* folgendermaßen: „Je ne connois ni dans Quinault ni dans aucun poëte des vers plus lyriques, ni de situation plus propre à l’imitation musicale“ (1757: 166). Entgegen Diderots Befürchtungen, dass solche Einschätzungen „ne sont jamais d’une utilité bien réelle“ (ebd.: 170), wurde der Racinesche Stoff durch Du Roullet zu einem Libretto geformt und durch Gluck vertont, und zwar in einer Weise, wie sie bei Diderot vorausgesehen und bereits im Vorhinein mit Lob und Anerkennung überschüttet wurde (vgl. einleitendes Kapitelzitat). Auch in Paris sollte Gluck als Opernreformer bekannt werden, allerdings erst später mit einer Neubearbeitung seines ersten Wiener Reformwerkes, zunächst jedoch mit einer in lokalen Gelehrtenkreisen bereits diskutierten genuin französischen Lösung. Der Erfolg der *Iphigénie* belohnte diese Entscheidung, wie ein Artikel vom April 1774 in der *Gazette de Littérature* bestätigt: „[...] nous osons croire que le succès remplira parfaitement les espérances qu’on a dû concevoir du génie & des talens de M. le Chevalier Gluck“ (zit. in Du Roullet 1781: 28).

Erst nach diesen gewissermaßen vorbereitenden Schritten kam Gluck auf sein reformerisches Werk zurück. Korrespondenzen zwischen Wien und Paris belegen, dass es dem Pariser Publikum Gluck als den Reformator der italienischen Oper vorzustellen galt. Es lag daher nahe, dass der Komponist auch hier seinen mittlerweile europaweit bekannten *Orfeo* aufführen sollte. Zwar dürften bei der Auswahl zunächst auch zeitökonomische Gründe mit hineingespielt haben (vgl. Finscher 1967: VII), denn schließlich wurden von Gluck in rascher Folge sechs neue oder überarbeitete Opern verlangt (vgl. Rosendorfer 1962: 449f.). Angesichts der aufwendigen Modifikationen, welche die Umarbeitung zum *Orphée* mit sich brachte, stellt sich Rosendorfer die Frage, ob Gluck die Neukomposition einer Oper nicht sogar einfacher gefallen wäre (vgl. ebd.: 450).

Der *Orphée* wurde noch vor der öffentlichen Uraufführung (vom 2 August 1774 an der *Académie royale de musique*) im semiprivaten Rahmen eines der üblicherweise am ersten Sonntag eines jeden Monats vom Abbé Morellet veranstalteten literarischen *Déjeuners* vollständig dargeboten (vgl. Finscher 1967: IX). Auch diese konzertante Vorführung (mit dem Soprankastraten Giuseppe Millico in der Hauptrolle, Glucks Nichte Marianne als Amor und Euridice und Gluck selbst am Tasteninstrument) darf nach Finscher als ein nicht unwesentlicher Meilenstein auf dem Weg zur „günstige[n] Aufnahme“ der Adaptation gewertet werden, denn schließlich gehörten „La Harpe, der Abbé Amaud, d’Alembert, Suard, Gretry, Philidor, Hüllmandel, dazu eine Reihe Adliger, also fast Tout Paris, [...] zum Kreise des Abbé [Morellet]“ (ebd.) – und deren Urteil wirkte in der Kulturmétropole Paris meinungsbildend.

Nicht zuletzt dank aller genannten Maßnahmen verbuchte der *Orphée* mit seinen 46 Folgeaufführungen beim Pariser Publikum in der Tat einen außergewöhnlich durchschlagenden Erfolg (vgl. Finscher 1967: XV), der dem des Wiener *Orfeo* in keiner Weise nachstand – „trotz dieser Umgestaltung“, wie Marx (1863/II: 137) fast schon verwundert feststellt. Doch wie sieht es mit dem revolutionären Charakter beider Werke aus? Oder – um eine Frage wieder aufzugreifen, die in Abschnitt 4.2.1 gestellt wurde – inwiefern kann das Ergebnis einer Lokalisierung oder einer einbürgernden Übersetzungs- bzw. Transfermethode, die sich ja zunächst am zielkulturell Üblichen ausrichtet, selbst ‚revolutionäre‘ Kunst darstellen? Eine Antwort auf diese Frage liefert in Bezug auf Glucks französische *Orfeo*-Bearbeitung Howard, die ihre Ausführungen zum *Orphée* mit einem Unterkapitel beginnt, das sie „From revolutionary to conservative“ überschreibt (Howard 1981: 67) und in dem sie weiter ausführt:

But the acclaim which greeted *Orphée*, and the enduring affection in which it was held, also reflect the different status of the French version. *Orfeo* was a revolutionary work, in a genre almost without precedent, despite to provoke thought and further experiment rather than repeated hearings. *Orphée* [...] was tailored so precisely to French taste and fashion that it became a highly conservative work, reinforcing the regular audience in their cherished prejudices, and wooing rather than provoking the more thoughtful spectators. (Ebd.: 68)

Für Howard hat der *Orphée* nur sehr wenig vom revolutionären Charakter des *Orfeo* beibehalten; die französische Adaption soll sich vielmehr nach den Opernkonventionen der französischen Opernmetropole richten haben. Dies bestätigt auch U. Schreiber (1988/2016: 298). Um zu prüfen, inwiefern dieser Befund Richtigkeit reklamieren kann, scheint es angebracht, den Entstehungsprozess des *Orfeo* (1762) und des *Oprhee* (1762) miteinander zu vergleichen.

Der Wiener *Orfeo* muss als das Ergebnis eines europäischen Kulturtransfers gelten, ist er doch auf Wertvorstellungen und Praxen zurückzuführen, die selbst erst an den lange Zeit von der italienischen Opernästhetik bestimmten österreichischen Kaiserhof importiert werden mussten. Die Opernreform, wie sie Calzabigi und Gluck einleiteten, antwortete auf den wie in vielen anderen wichtigen Opernzentren auch in Wien gepflegten italienischen Stil, insbesondere auf die *opera seria* (vgl. Marx 1863/I: 31). Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Brisanz, dass viele dieser opernreformerischen Impulse französischen Ursprungs waren und ein Werk so nachhaltig prägten, das aufgrund seiner Neuheit in Wien und Norditalien gefeiert wurde, das selbst Gegenstand weiterer Kulturtransfers darstellen und u. a. wieder zurück nach Paris exportiert werden sollte.

Der *Orfeo* entstand 1762, nachdem der Hoftheaterintendant Giacomo Durazzo den Komponisten Gluck und den frisch aus Paris angereisten Calzabigi zu einer Kooperation ermuntert hatte (vgl. z. B. Ulm 1991: 12ff.).²⁶¹ Seit den 1750er Jahren hatte der in der französischen Hauptstadt ansässige Calzabigi in engagierter Weise die sich dort bemerkbar machenden aufklärerischen Tendenzen zur Erneuerung des aktuellen Kultur- und Theaterbetriebs beobachtet (vgl. Gerber 1950: 155; Croll/Croll 2010: 105) und die Rückbesinnung auf antike mythologische Stoffe,²⁶² die Vereinfachung der Opernhandlung bei gleichzeitiger dramatischer Durchdringung aller Konstituenten als nachahmenswert empfunden (vgl.

261 Für die vorliegende Arbeit wird der auch in der musiktheoretischen Literatur ausgefochtene Streit, der darauf abzielt zu klären, ob Gluck oder Calzabigi das Hauptverdienst an der Opernreform zuzusprechen ist, als wenig gewinnbringend erachtet. Vgl. dazu Marx (1863/I: 290f.), A. Abert (1963: VII), Kaufmann (1964: 155) und Strohm (1995: 1492).

262 In seinen opernästhetischen Ausführungen bemerkt Algarotti (1754/1791: 320f.): „Immaginarono da principio i poeti, che il miglior fonte, donde cavare gli argomenti delle opere, fosse la mitologia. [...] L'intendimento de' nostri poeti fu di rimettere sul teatro moderno la tragedia greca, d'introdurvi Melpomene accompagnata dalla musica, dal ballo, e da tutta quella pompa, che a' tempi di Sofocle e di Euripide solea farle corteggio. E perchè essa pompa fosse come naturale alla tragedia, avvisarono appunto di risalire cogli argomenti delle loro composizioni sino a' tempi eroici, o vogliam dire alla mitologia.“ Speziell zu der opernreformerischen Forderung nach Rückbesinnung auf die antiken Stoffe, die damit ihrerseits als Kulturtransfer gewertet werden kann, vgl. H. Abert (1914/1960: XII), Einstein (1917: 29), Staiger (1947/1989: 43ff.), Haertz (1968/1989: 205) sowie Angermüller (1976/1989: 290). A. B. Marx legt in seiner Monographie zu Gluck dar, inwiefern die Nachahmung der Griechen bereits bei den Anfängen der italienischen Oper Programm war und wie sich die Italiener in einer anderthalb Jahrhunderte währenden Opernpraxis allmählich von diesem griechischen Vorbild entfernten, um mit ihren dramatischen Tonkunstwerken nun v. a. der sinnlichen Genussucht zu frönen (vgl. Marx 1863/I: 32ff.).

Strohm 1995: 1492). 1761 kam er nach Wien und soll bereits zu dieser Zeit das den neuen musikdramatischen Leitvorstellungen folgende Libretto *Orfeo ed Euridice* fertiggestellt haben, bei dessen Vorstellung in Wien Gluck zugegen gewesen sein soll (vgl. A. Abert 1963: VII).

Aber nicht nur Text und Handlung, sondern auch die musikalischen Elemente des *Orfeo* orientieren sich an Pariser Vorbildern, die im Zuge der politischen und kulturellen französisch-österreichischen Annäherung seit der Jahrhundertmitte in Wien gespielt wurden. Nicht nur hatte Gluck die Gelegenheit, musikdramatische Werke Rameaus kennenzulernen (vgl. Marx 1863/II: 22), darunter auch die mit dem *Orfeo* gewürdigte Oper *Castor et Pollux* (UA 1737), sondern er betätigte sich auch als Dirigent und Bearbeiter der ab 1755 in Wien Anklang findenden *comédies françaises* bzw. *opéras comiques* (ebd.: I, 257).²⁶³ Seine in diesem Jahrzehnt entstandenen eigenen *opéras comiques* brauchen laut Brown den Vergleich mit den aus Paris stammenden Originalen keineswegs zu scheuen (vgl. Brown 1991: 194), denn sie zeugen bereits von Glucks „Einfühlungsvermögen in französisches Wesen“ (A. Abert 1987: 82), das jener auch bei den französischen Bearbeitungen seiner italienischen Reformwerke noch einmal unter Beweis stellen wird.

Im *Orfeo* wurde die in der italienischen *opera seria* stilbildend wirkende Aufeinanderfolge von getrennten Solonummern (schlichten Rezitativen und koloraturbeladenen Bravourarien), die zwar nicht als synsemantisch indifferent bezeichnet werden können, dennoch vergleichsweise lose miteinander verknüpft sind, nach Pariser Vorbild ersetzt durch größere Szenen mit ineinandergreifenden Chorpässagen, rezitativischen und ariosen Solo- und Ensemblepassagen sowie handlungsbezogenen Balletten und Instrumentalsätzen. Die handlungstreibenden Rezitative weisen nicht wie in der *opera seria* lediglich eine *Secco*-Begleitung (spärliche akkordische Aussetzung der Begleitlinie im Bass, vorgetragen von einem Tasten- und/oder einem Zupfinstrument und einer mehr oder weniger großen Bassgruppe) auf, sondern sind durchweg als *Accompagnati* konzipiert, in denen ein größerer instrumentaler Apparat mit durchaus prägnanter und ausdeutender Motivik ausgestattet ist.²⁶⁴ Neben Rameau (vgl. Brück 1925: 457), der für Gluck nachweislich eine Vorbildfunktion hatte, bedienten sich auch andere italienische Komponisten wie Jomelli und Traetta – wenn auch nicht mit der Gluckschen Konsequenz – dieses kompositorischen Stilmittels (vgl. Mayer 1918: 88). Die Arien und ariosen Formen sind einfacher gehalten als ihre Pendants in der *opera seria*. Sie bestechen durch eine schlichte Liedhaftigkeit und sind

263 Dass das französische komische Opernggenre zeitgleich zur Entstehung und Aufführung des *Orfeo* in Wien große Beliebtheit genoss, beweist der Umstand, dass das Glucksche Werk an einem Theaterabend stets als zweites Stück nach einer französischen Komödie gespielt wurde (vgl. de la Laurencie 1934: 64; Tenschert 1951: 90).

264 Eine nach wie vor lesenswerte Studie zur Rezitativbehandlung im *Orfeo* und überhaupt in den italienischen Reformwerken Glucks hat Mayer (1918) vorgelegt.

vollkommen in die Handlung eingebettet. Sie sollen diese nicht durch endlose Wiederholungen und Koloraturen unterbrechen und verzichten zu diesem Zwecke auf die im Metastasianischen Operntypus üblichen Gleichnisse, deren Bildhaftigkeit eben Anlass zur barocken Auszierung gab (vgl. Agnetta 2017: 2f.). Der in der italienischen *opera seria* als allzu plakativ empfundene Unterschied zwischen Secco-Rezitativ und Koloraturarie wird dadurch aufgehoben; es kommt zum fließenden Übergang der Formen und deren Zusammenschluss zu größeren Szenen. Die Annäherung von Arie und Rezitativ sowie die nahtlosen Übergänge von der einen zur anderen Form darf als einer der reformerischen Kerngedanken aufgefasst und als Wille zur Schaffung eines kohärenten Werkganzen, d. h. zur synsemiotischen Durchdringung der unterschiedlichen Zeichenressourcen, gewertet werden. Schon A. B. Marx (1863/I: 309) bemerkt dies in einer überschwänglich lobenden Kritik des Gluckschen Werkes: „Und wie herrlich hat er [sc. Gluck] diese Einheit im Orpheus durchgeführt! wie weise ist ein Moment gegen den anderen abgewogen! wie glücklich ist die Folge davon für das Drama!“

Auch erhalten im *Orfeo* die Chöre eine zentrale Stellung. Gluck folgte damit wiederum der französischen, namentlich an Rameaus Werken beobachtbaren Tendenz, den im antiken griechischen Drama prominenten Chor wiederzubeleben (vgl. Marx 1863/I: 289). Im erfolgreichen Operntypus, wie er damals u. a. in Wien gepflegt wurde und für den Kompositionen über Libretti von Metastasio paradigmatisch eintreten können, waren Chöre nicht vorgesehen (A. Abert 1963: VII), denn die *opera seria* war in der Blüte des 18. Jahrhunderts vornehmlich eine Solistenoper. Zwar wurden Chöre schon in der frühen italienischen Oper (zu Beginn des 17. Jahrhunderts) eingesetzt, allerdings nur spärlich und hinter der Bühne. Auf dieser agierten nur die *dramatis personae* (Marx 1963/I: 35). Dieser Umstand führte Gluck zur einzig logischen Konsequenz, nämlich den Chor zur *dramatis persona* werden zu lassen. Im *Orfeo* legen der Chor der Nymphen und Hirten, die Bewohner der Unterwelt und der elysischen Gefilde eindrucksvolles Zeugnis von dieser Konzeption ab. Gleiches gilt für die Balletteinlagen, die in der *opera seria* traditionell keine, im französischen Musiktheater allerdings seit jeher eine prominente Rolle spielen und im *Orfeo* organisch in die Handlung eingebettet werden (vgl. das Ballett der Nymphen und Hirten in I.1, den Tanz der Furien in II.1 bzw. der Bewohner des Elysiums in II.2).

Wenngleich also das Glucksche Reformwerk seine italienischen Wurzeln nicht verleugnen kann (Marx 1863/I, 286), kann es dennoch nicht als typisch italienisch bezeichnet werden. Vielmehr gilt der *Orfeo* gerade deshalb als Reformwerk, weil mit ihm in einem italienisch geprägten Opernzentrum ein Werk aufgeführt wurde, das, einigen in Frankreich kursierenden Idealvorstellungen vom (musikalischen) Drama folgend, zum ersten Mal den Willen eines Komponisten zur in sich konsistenten dramatischen Anlage zum Ausdruck brachte:

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Man kann sich nämlich alsdann der Empfindung nicht verschließen, daß seine [sc. Glucks] innere Struktur als *Musikdramatiker* von jeher mehr Berührungspunkte mit den Tendenzen der ersten französischen, als mit Zweck und Ziel der ersten italienischen Oper seiner Zeit aufwies. (Vetter 1925: 321)

Vetter gelangt infolge dieser Argumentation zu dem Ergebnis, dass „alles, was der ‚italienische Gluck‘ Außerordentliches und den Durchschnitt Überragendes schuf, sich in allen entscheidenden Punkten durch seinen nichtitalienischen oder [...] überitalienischen Charakter kennzeichnet“ (ebd.: 322). Auch andere Autoren haben die „innere Verwandtschaft“ (ebd.) des Gluckschen Reformwerkes zur französischen Oper Lullyscher und Rameauscher Prägung beobachtet,²⁶⁵ genauso wie die Tatsache, dass der *Orfeo* im Grunde den Forderungen entspricht, die von den französischen Enzyklopädisten an das zeitgenössische (Musik-)Theater herangetragen wurden (vgl. Gerber 1950: 155; Haertz 1968/1989: 217). Insofern haben Theoretiker wie Coquéau nicht ganz unrecht, wenn sie den originalen *Orfeo* als „un Opéra à la française“ (Coquéau 1779: 153) bezeichnen oder behaupten, Gluck sei der „Erfüller der französischen Wünsche“ (Goldschmidt 1917: 21). Setzt man die Entstehung des *Orfeo* mit seinem späteren Rücktransfer nach Paris in Beziehung, kann man Howard Recht geben, die beobachtet, dass generell alle Reformopern Glucks, die nochmals für die französische Bühne bearbeitet wurden, „dem französischen Goût bereits auf halbem Wege entgegengekommen waren“ (1981: 67, Übersetzung: M. A.), weil sie letztlich schon in ihrer originalen Fassung auf den Idealen der französischen Enzyklopädisten aufbauten. Dies bedeutet allerdings nicht – um auf die oben gestellte Frage nach dem reformerischen Gehalt von *Orfeo* und *Orphée* zurückzukommen –, dass die französische ernste Oper zur Zeit von Glucks Ankunft in Paris diesen Idealen selbst bereits entsprochen und daher keiner Reformierung bedurft hätte. Die Vorstellung Glucks vom einen, holistischen und intrinsisch motivierten Musikdrama blieb in seinen beiden Wirkstätten das übergeordnete Ideal; allerdings musste Gluck zur Erreichung dieses Ziels den unterschiedlichen lokalen Gegebenheiten Rechnung tragen. Im durch die italienische Operntradition geprägten Wien führte diese Idealvorstellung zu anderen Konsequenzen als in Paris mit seiner eigenen *Tragédie-lyrique*-Tradition. In der österreichischen Kaiserstadt richteten sich die Reformbestrebungen Calzabigis und Glucks vornehmlich gegen die Nummernoper und das Gesangsvirtuosentum. In der französischen Metropole hingegen, wo dem Ballett schon immer eine prominente Rolle zugewiesen wurde, „war bei der Reform der französischen Nationaloper deren Hinneigung zum gehaltlosen Schauspiel zu bekämpfen und das nur das ganz lose dem Kunstwerk eingefügte Ballett mit der Handlung natürlich zu verknüpfen, um ihm seine Existenzberechtigung im Gesamtkunstwerk des musikalischen Theaters zu geben“ (Tenschert 1951: 112; ähnlich auch Einstein 1954: 191f.).

265 Zu nennen sind in chronologischer Aufzählung die Ausführungen von Marx (1863/I: 23), Sondheimer (1922f.: 165) und Brown (1991: 358).

Gluck antwortete mit seiner französischen Bearbeitung in sensibler Weise auf die zielkulturellen Gepflogenheiten und schuf dennoch ein Kunstwerk, das auch in Paris als Neuheit betrachtet wurde. Die Rücksicht auf die neue Zielreizipientschaft verlangte von ihm strukturelle Neudispositionen, die nun ein gänzlich neues Spannungsverhältnis von Konvention und Normbruch reflektieren, als dies beim italienischen Original der Fall war. So kann also behauptet werden, dass der *Orphée* als Derivat eines heterokulturellen Originals zwar generell das Ergebnis einer Einbürgerung darstellt, dies allerdings im Umkehrschluss nicht bedeutet, dass Gluck nur den zielkulturellen Opernkonventionen entsprach. Vielmehr war er durchaus auch in der Zielkultur dadurch reformerisch (oder ‚verfremdend‘) tätig, indem er nicht blind den lokalen Vorgaben folgte, sondern mit Blick auf den Inhalt des Werkes auch von ihnen abwich. Dies zeigt, dass es Gluck nicht primär um die (Schock-)Wirkung seiner Opern ging, die der *Orfeo* in Italien noch gehabt haben muss. Inwieweit sich Gluck den Pariser Normen fügte oder nicht, soll im Folgenden beispielhaft dargelegt werden.

5.2.2 Konkrete Transfermaßnahmen im *Orphée*

Die vielleicht augenfälligste und in der Sekundärliteratur meistbesprochene Modifikation, die Gluck bei der Umarbeitung des *Orfeo* zum *Orphée* vornahm, war die Änderung des Stimmfachs seiner Titelrolle. Der *Orfeo* war für die Aufführungen in italienischer Sprache noch mit einem Alt- (UA 1762, Wien) und später sogar einem Soprankastraten (1769, Parma: *Atto d'Orfeo* in *Le feste d'Apollon*) besetzt worden. Diese Sänger konnten unglaubliche stimmliche Fähigkeiten entwickeln und erfreuten sich in den italienisch geprägten Opernzentren größter Beliebtheit:

The castrato voice, in the Italian tradition of opera prevailing at Vienna, was in many opinions the finest musical instrument of the age. The immense social and artistic prestige of the castrato made this voice the obvious choice for the god of song. It combined the most sophisticated vocal technique and range of expression with a pure and detached tone. (Howard 1981: 69)

Seit den ersten Bestrebungen, die italienische Oper in Paris zu verpflanzen, also seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts, wurden Kastraten auf den Pariser Bühnen dagegen weitgehend verschmäht und der Unnatürlichkeit²⁶⁶ bezichtigt. Ein berühmter Zeitgenosse Glucks äußert sich über diese wie heutige Popstars gefeierten Kastratensänger folgendermaßen: „[M]an stellt uns diese antiken Helden in Gestalt kastrierter Schurken vor, die ihren Kehlen Gewalt antun müssen, um zu bewirken, daß man ihr Meckern auch noch bewundere“ (Rousseau o. J./1984: 9).

266 Noch 1988 nennt U. Schreiber die Kastraten die „unnatürlichste Ausgeburt der ‚Opera seria‘“ (1988/2016: 296).

Dies musste beim Transfer italienischer Opern nach Frankreich stets mitberücksichtigt werden, wenn ein nachhaltiger Erfolg des jeweiligen musikdramatischen Werkes das angestrebte Ziel war. Die Titelrolle wurde denn auch in der französischen Version keinem Kastraten, sondern dem Tenor Joseph Legros anvertraut. Die Gesangslinie des Orphée resultiert allerdings nicht einfach aus der Tiefertransposition der Originalmelodie um eine Oktave nach unten. Vielmehr wurde die Partie „gleichzeitig mit der Übersetzung ‚umgedacht‘, umkomponiert, so daß sie sich wieder organisch dem nahtlosen Guß und dem höchst kunstvollen Tonartengefüge der Oper einordnete“ (Rosendorfer 1962: 450). Mit der zweiten Hälfte dieser Aussage geht Sternfeld alles andere als konform; für ihn beeinträchtigt die der Umbesetzung geschuldete Tonartenänderung einzelner Stücke den ursprünglichen „Tonartenplan ganz erheblich“ (1966/1989: 174; ähnlich vgl. ebd.: 177, 184).²⁶⁷ Wenn Howard schreibt, Gluck habe „simply exchanged the vocal ideal of one country for its equivalent in another“ (1981: 71), so ließe sich an dieser Stelle sicher auch argumentieren, dass im *Orphée* lediglich jene stilistischen Größen verändert wurden, die bereits im *Orfeo* als ‚Konzessionen‘ an die italienische Opernpraxis verstanden werden können, setzt doch – Aussagen von Marx (1863/I: 24) und Tenschert (1951: 89) zufolge – der Stoff an sich die Besetzung des Protagonisten durch einen Kastraten nicht zwangsläufig voraus. Marx bescheinigt Gluck sogar spätere Zweifel gegenüber der Adäquatheit einer Kastratenbesetzung für einen Stoff, der die gegenseitige Liebe von Mann und Frau auf solch plakative Weise in den Vordergrund rückt (vgl. 1863/II: 135f.). Es bleibt daran zu erinnern, dass die Tatsache, dass Gluck seinen *Orfeo* im Hinblick auf die veränderte Stimmlage seines Protagonisten verändern musste, nicht in die plumpe Aussage münden darf: Die Italiener mögen Kastraten, die Franzosen nicht. Es geht hier nicht um Nationalkulturen, sondern erstens um musikalische Zentren, zweitens fanden, wie oben angedeutet, zwei private Aufführungen des *Orphée* im Haus des Abbé Morellet mit dem Soprankastraten Giuseppe Millico in der Titelrolle allgemein positiven Anklang bei der anwesenden Gesellschaft (vgl. Finscher 1967: IX).

Bei der Einrichtung des *Orfeo* für die Pariser Bühne waren auch bezüglich der Instrumentierung Änderungen vorzunehmen (vgl. Koller 1975). Dies geschah aus mehreren Gründen: Insgesamt wurde die Besetzung den Kapazitäten des Aufführungsortes gemäß vergrößert (vgl. Brück 1925: 452; Howard 1981: 81). Des Weiteren machte die Umbesetzung des Titelhelden auch Transpositionen im Instrumentalpart notwendig (vgl. ebd.: 453). Auch lokale Besetzungskonventionen spielen in Glucks Entscheidung zur Uminstrumentierung bestimmter

267 Je nachdem, ob im Rahmen einer Werkinterpretation bestimmten Tonarten und einer bestimmten Tonartendisposition Symbolstatus zugesprochen wird oder nicht – ratsam ist dies in vielen Fällen –, verliert oder behält das u. a. in der Gestaltpsychologie geäußerte Postulat, eine Tonföugung sei nach einer Transposition in eine neue Tonart immer noch die gleiche, seine pauschale Gültigkeit.

Passagen mit hinein (vgl. Finscher 1967: XXII): Zum Teil waren einige Instrumente wie die im *Orfeo* Verwendung findenden Zinken in Paris nicht bekannt bzw. unüblich, oder es ließen sich entsprechende Instrumentalisten nicht auffinden (vgl. Berlioz 1862/1877: 138). Zum Teil aber wurden Instrumente, die in der italienischen *Opera-seria*-Tradition noch eine prominente Rolle spielten und die auch für den *Orfeo* bestimmend waren, in Paris üblicherweise nicht (mehr) herangezogen. Dies ist z. B. der Fall des Cembalos. Das in den Rezitativen des *Orfeo* noch eine wichtige Rolle spielende Begleit- und Tasteninstrument wurde in der französischen Version getilgt. Die Rezitative wurden in Streichquartett- bzw. Streichquintett-Besetzung begleitet (vgl. Brück 1925: 450). Zwischen dem *Orfeo* und dem *Orphée* löst sich also Gluck – um auf eine wichtige musikgeschichtliche Zäsur anzuspielen – von den in der Oper noch gepflegten Traditionen des Generalbasszeitalters und komponiert nun für ein „klassisches Orchester“ (vgl. ebd.). Ebenso dokumentiert Brück Veränderungen der Instrumentation, die er einem neuen kompositorischen Bewusstsein Glucks zuschreibt; schließlich trennen den *Orfeo* vom *Orphée* zwölf Jahre musikdramatischer Produktion (vgl. ebd.: 453; Sternfeld 1966/1989: 176). Zu diesen gehören sowohl die mehrstimmige Aussetzung ursprünglich einstimmig vorgesehener Instrumentalparts (vgl. Brück 1925: 453; Finscher 1967: XXII) als auch die der französischen Konvention folgende Erweiterung des Chors von vier auf fünf Stimmen (vgl. Finscher 1967: XXII).

Gluck und Moline scheuten sich bei ihrer Umarbeitung des *Orfeo* für Paris auch nicht, an bestimmten Stellen die Struktur des Werkes zu modifizieren. Eine umfangreichere tabellarische Darstellung der wesentlichen Modifikationen befindet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit (vgl. Kap. 8.1). Erste Veränderungen werden bereits beim Vergleich der makrostrukturellen Anlage beider Versionen evident. Einige von ihnen dürften dem Rezipienten aber erst beim Studium der *Orphée*-Partitur und weniger bei der Aufführung des Werkes auffallen. Die Akteinteilung bleibt zwar im Wesentlichen die gleiche: Beide Werkfassungen weisen drei Akte auf, denen die gleiche Orchesterouvertüre (*Orfeo*: Allegro / *Orphée*: Allegro molto; 102 Takte, C-Dur) vorangeschaltet ist. Die Binnengliederung der Akte ist in der französischen Version allerdings weiter ausdifferenziert: Werden der erste und zweite Akt des *Orfeo* in jeweils zwei größere Szenen aufgeteilt, disponieren die ersten beiden Akte des *Orphée* die gleichen Abschnitte zu doppelt so vielen, oft kürzeren, manchmal aber auch längeren Szenen. Lediglich der dritte Akt bleibt von der Szeneneinteilung her gesehen unverändert. Insgesamt erfährt der *Orfeo* etliche Erweiterungen, sodass die ursprünglich 1.963 Takte zählende Oper in der französischen Version auf 3.110, also fast anderthalbmal so viele Takte angewachsen ist.²⁶⁸

268 Finscher (1967: XXI) bezeichnet den *Orphée* im Vergleich zum italienischen Original auch als eine „Schwellfassung“, in der fast nichts aus der italienischen Partitur fehlt, aber sehr viel Neues hinzugekommen ist.“

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

<i>Orfeo</i> (1762)	<i>Orphée</i> (1774)
Overtura	Ouverture
Akt I	
I.1 (311 Takte)	I.1 (154 T.)
	I.2 (165 T.)
I.2 (186 T.)	I.3 (134 T.)
	I.4 (143 T.)
497 T.	596 T.
Akt II	
II.1 (292 T.)	II.1 (478 T.)
II.2 (267 T.)	II.2 (228 T.)
	II.3 (173 T.)
	II.4 (76 T.)
559 T.	955 T.
Akt III	
III.1 (488 T.)	III.1 (465 T.)
III.2 (35 T.)	III.2 (120 T.)
III.3 (384 T.)	III.3 (974 T.)
907 T.	1.559 T.
1.963 T.	3.110 T.

Tab. 2: Akt- und Szeneneinteilung *Orfeo* vs. *Orphée*

Ziel der Erweiterungen ist es, die einstige zu einem feierlichen Anlass aufgeführte Hofoper *Orfeo* auf die Länge einer typischen *Tragédie lyrique* zu bringen, wie sie im damaligen Paris gepflegt wurde. Hierbei handelt es sich meistens nicht um neu komponierte Stücke, sondern um z. T. erheblich modifizierte, wenn nötig umtextierte Entlehnungen aus früheren Stücken.²⁶⁹ Ob diese Entlehnungen arbeitsökonomischen Erwägungen folgen (vgl. Finscher 1967: XXI) und daher weniger aus dem Drama heraus motiviert, ja vielleicht sogar entbehrlich scheinen, weil das Werk durch sie „zu seinem Nachteil etwas zerdehnt“ (Tenschert 1951: 125) wird, soll hier nicht entschieden werden. Sie sind letztlich der übergeordneten pragmatischen Zielsetzung geschuldet, aus dem relativ kurzen, damals im Rahmen königlicher Feierlichkeiten aufgeführten *Orfeo* ein abendfüllendes Programm zu machen. Hinzugefügt wurden vornehmlich Ballette („Air de Furies“, II.1; der Mittelteil eines Balletts in II.2; „Danse des héros et héroïnes“, II.2; „Air

269 Unter einer ‚Entlehnung‘ versteht man im musikwissenschaftlichen Kontext die Übernahme eines bereits komponierten, evtl. parodierten Stücks in ein neues Werk. Da in der vorliegenden Arbeit nicht alle Entlehnungen im *Orphée* besprochen werden können, seien sie zumindest genannt: Die Ariette „L’espoir renaît dans mon âme“ (I.4) geht auf die Gleichnissarie „Nocchier, che in mezzo all’onde“ aus *Le feste d’Apollo* (UA 1769) zurück (s. u.), das Ballett am Ende von II.1, „Air de Furies“, entstammt dem früheren Ballett *Don Juan* (1761), die Air aus der Szene II.2 der Oper *Paride ed Elena* (1770, I.3), ebenso das Terzett „Tendre Amour“ (*Orphée*: III.2; *Paride ed Elena*: IV.2). Die Ballette des dritten Akts gehen auf z. T. unverändert übernommene, z. T. etwas abgewandelte Instrumentalstücke aus *Teide* (1760), *Il trionfo di Clelia* (1763) und *Iphigénie en Aulide* (1774) zurück. Allgemein zur Entlehnungspraxis im Schaffen Glucks vgl. Hortschansky (1973).

vif“, der erste Teil des „Menuet“, Chaconne, III.3), die dem Goût des Pariser Publikums ohnehin entgegenkamen, sowie einige Arien (Amour, „Si les doux accords“, I.3; Orphée, „L’espoir renaît dans mon âme“, I.4; Amour, „Cet asile aimable“, II.2; Amour/Orphée/Euridice, „Tendre Amour“, III.2).

Diskutiert wird im musikkritischen und -wissenschaftlichen Schrifttum die zu einem späten Zeitpunkt der Umarbeitung erfolgte (vgl. Finscher 1967: VIII) Hinzufügung von Orphées Abgangsarie in der letzten Szene des ersten Aktes, „L’espoir renaît dans mon âme“. L’Amour hat Orphée die gottgewährte Erlaubnis übermittelt, mit der er seine Geliebte aus dem Jenseits zurückholen könne. An dieser prominenten Stelle des Werks fügt Gluck nun ein Stück im Stile italienischer Bravourarien ein, mit dem der Titelheld seinem unerschrockenen Willen zur Unterweltwanderung Ausdruck verleihen und dessen Interpret, Joseph Legros, stimmlich brillieren konnte. Im *Orfeo* war eine solche heroisch-virtuose Abgangsnummer in Übereinstimmung mit dem von Calzabigi und Gluck verfochtenen ästhetischen Programm nicht denkbar. Aus diesem Grund bezeichnet Marx die ‚Ariette‘ als Konzession an den französischen Darsteller der Protagonistenrolle: „Allein er [sc. Gluck] hat sich auch dazu verstanden, für *Legros*, der sich weigerte, den Orpheus zu singen, wenn er nicht im ersten Akt einen ‚glänzenden Abgang‘ erhielte, zu den längst überwundenen und verkommenen Italienerkünsten zurückzugreifen“ (Marx 1863/II: 136). Ähnlich führt Howard die Hinzufügung dieser Ariette u. a. auf den Besetzungswechsel vom Altkastraten im *Orfeo* zum hohen Tenor im *Orphée* zurück, der das Vorhandensein einer grandiosen Heldenenor-Arie ja fast schon obligatorisch vorschreibt (Howard 1981: 69). Finscher (1967: XXII) sieht in diesem Stück darüber hinaus auch ein Zugeständnis an den Geschmack des Pariser Publikums, „das solche ‚Arietten‘ als fest umgrenzten Formtypus des drame lyrique liebte“.

Mit „Italienerkünsten“ meint Marx konkret die für die *opera seria* bestimmende Konvention der Arienkomposition, nach der ein einzelner bildhafter Vergleich oder ein Gleichnis die mit halsbrecherischen Koloraturen reich verzierte Vertonung motiviert (vgl. Agnetta 2017, 2018a). Als „längst überwunden“ kann dieser Kompositionsstil insofern erachtet werden, als es Glucks nachweisliches Bestreben war, diese beim Publikum zwar sehr beliebten, aber aufgrund ihrer Extension und ihrer primären Funktion, die „Kehlfertigkeit“ (Wagner 1852: 20) des jeweiligen Sängers zur Schau zu stellen, dem dramatischen Fortgang der Oper eher abträglichen Arien zu tilgen. Gluck selbst hat im Vorwort zu seiner zweiten Reformoper *Alceste* (1767) die Leistung seines Librettisten Calzabigi lobend hervorgehoben, gerade weil dieser mit seinen Texten die zeittypischen „blumigen Beschreibungen und überflüssigen Vergleiche“ tunlichst vermied:

Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno di libretto, in cui il celebre Autore imaginando un nuovo piano per il Drammatico aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui, e alle sentenziose, e fredde moralità, il linguaggio

del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato. (Vgl. Faksimile in *Alceste*, S. LVII; vgl. hierzu auch Brück 1925, 442f.)

Liest man diese Zeilen, kann man in Bezug auf „L'espoir renaît dans mon âme“ tatsächlich den Eindruck gewinnen, dass hier die mit der italienischen Reformoper verfolgte Leitvorstellung und die tatsächliche Ausführung in der französischen Bearbeitung weit auseinanderklaffen, dass also Gluck mit der genannten Arie ein Element in seine Bearbeitung aufnahm, das er mit seiner ursprünglichen Konzeption des *Orfeo* nicht nur *nicht* vorgesehen, sondern eben bewusst gemieden hatte. A. B. Marx fällt aus diesem Grund ein hartes Urteil über den ersten Aktschluss des *Orphée* und befindet in nicht zuletzt auch sarkastischer Weise:

Damit war der ganze Charakter des Orpheus vernichtet, sein rührendwahres „Chiamo [il mio ben così, I.1]“ Lügen gestraft: nun hätt' er lieber gleich nach französischer Theaterheldenweise den Degen ziehn, die Furien aus der Unterwelt jagen und Euridice auf starkem Arm davontragen sollen. (Marx 1863/II: 136f.)

Obwohl Orphées Ariette evidente Merkmale mit den Gleichnisarien konventionell italienischer Machart teilt – man beachte z. B. die textuellen Metaphern „en flamme“ und „flamme“ sowie die musikalische Ausdeutung dieser Lexeme durch entsprechende Sechzehntelfigurationen –, muss an dieser Stelle dennoch auch betont werden, dass es sich bei „L'espoir renaît dans mon âme“ nicht um einen vollwertigen Repräsentanten dieses Arientypus handelt. Genauer genommen ist die französische Ariette oder vielmehr ihre musikalische Substanz nur die partielle Entlehnung einer früher komponierten Gleichnisarie, nämlich nur der ersten Hälfte der Arie der Circene „Nocchier, che in mezzo all'onde“ aus dem *Atto d'Aristeo* (Szene V) aus *Le feste d'Apollo* (UA 1769, Parma).²⁷⁰ Diese Komposition hatte Gluck im Rahmen der Vermählung von Ferdinand von Bourbon-Parma und Maria Amalia von Österreich in Parma aufgeführt. Die partielle Übernahme dieser Arie erfolgte, wie Finscher (1967: VIII) darlegt, relativ knapp vor der Aufführung des *Orphée*. Die Musik blieb aus arbeits- und zeitökonomischen Gründen sogar untransponiert.²⁷¹ Der Orchesterpart wurde notengetreu übernommen, die Gesangspartie hingegen den Talenten des neuen Sängers entsprechend an bestimmten Stellen angepasst. Um einige fundierte Aussagen über diese

270 Zur Beschreibung der hier interessierenden Transfer- und Übersetzungsprozesse sind die existierenden Diskussionen darüber, ob die 1769 im *Atto d'Aristeo* integrierte Arie nicht selbst als Plagiat einer früheren Arie des Komponisten Ferdinando Bertoni zu werten ist, irrelevant. Zu speziell diesem Punkt vgl. Finscher (1967: XXIII) und Howard (1981: 82f.).

271 Nach Finscher (1967: XXVI) will die Ariette sich dem Tonartenplan des Aktes, dem Gluck große Bedeutung beizumessen pflegte, nicht so recht fügen: „Daß sie untransponiert in B-dur steht, ist allerdings verhängnisvoll, da so die tonartliche Geschlossenheit der zweiten Akthälfte im letzten Moment zerstört wird. Zu erklären ist dieser Lapsus – bei einem Komponisten, der so großes Gewicht auf die Tonarten-Ordnung großer Szenenblöcke legte! – wohl nur aus der Eile der Bearbeitung. Eine Transposition nach D-dur wäre ohne umständliche Instrumentations-Änderungen (Oboen) und völlige Umarbeitung der Singstimme nicht möglich gewesen.“

partielle Entlehnung treffen zu können, sei nachfolgend der Text der italienischen Gleichnis- oder auch ABA-Arie sowie der französischen Ariette angeführt:

<i>Le feste d’Apollo</i> “Atto d’Aristeo”, Scena V CIRCENE		<i>Orphée</i> I.4, T. 19ff. ORPHÉE
A	: Nocchier, che in mezzo all’onde Armato è di costanza, Non perde la speranza Nel procelloso mar. :	: L’espoir renaît dans mon âme ; pour l’objet qui m’enflamme, l’Amour accroît ma flamme, je vais revoir ses appas. L’enfer en vain nous sépare : Les monstres du tartare Ne m’épouvantent pas ! :
B	Soffre del vento l’ira, Col fosco ciel sospira; Ma le bramate sponde Alfin giunge a baciare.	–
A	Nocchier, [...]	–

Tab. 3: „L’espoir renaît dans mon âme“ als partielle Entlehnung

Anhand dieser Tabelle, die zunächst die Textenteilung, dadurch aber auch annäherungsweise die musikalische Form des ursprünglichen und des parodierten Stücks deutlich macht, lassen sich drei translatologisch relevante Erkenntnisse gewinnen. In jedem der drei Punkte dominiert ein anderer Typus synsemiotischer Bezugnahme – (a) Sympraxis, (b) Syntaktik und (c) Synsemantizität –, was anschaulich bezeugt, dass eine einzige translatorische Entscheidung, in diesem Fall die Hinzufügung einer neuen Gesangsnummer, in gleich mehrfacher Hinsicht Änderungen am Relationsgefüge Oper auslösen kann.

(a) Aus vornehmlich sympraktischer Sicht ist zum einen von Interesse, dass von der Vorgänger-Arie nur der A-Teil übernommen wird, der, den Gepflogenheiten der *opera seria* folgend, den Text zweimal in seiner Gänze (aber mit zahlreichen partiellen Wiederholungen und orchestrale Zwischenspielen) bringt. Der meist textlich wie musikalisch zum A-Teil kontrastierende B-Teil sowie das stiltypische Da Capo der ursprünglichen Gleichnisarie werden im *Orphée* omittiert. Die Bezeichnung von „L’espoir renaît dans mon âme“ mit der diminuierten Bezeichnung *Ariette* macht die Abgrenzung von einer ‚ausgewachsenen‘ italienischen Da-Capo-Arie zusätzlich deutlich. Bei aller Kompromisshaftigkeit, welche die Einfügung dieser Arie in den *Orphée* bedeuten könnte, meiden Gluck und Moline mit dieser Entscheidung allzu undramatische Längen und zudem die zwar nicht in „Nocchier, che in mezzo all’onde“, aber in prototypischen italienischen Gleichnisarien im B-Teil formulierten moralischen Sentenzen (vgl. Agnetta 2017: 8f.), die in Übereinstimmung mit dem zitierten Passus aus dem *Alceste*-Vorwort auch im *Orphée* keinen Eingang finden sollen. Die Bearbeiter befinden sich damit zumindest teilweise im Einklang mit den ursprünglichen reformerischen Bestrebungen des Wiener *Orfeo*. Eine weitere Abweichung von der allzu

plakativen Form der barocken Da-capo-Arie betrifft übrigens auch die einzige Nummer, die im *Orfeo* diesem Arientypus am nächsten kommt, nämlich Euridices erste und letzte Solo-Arie „Che fiero momento“ (III.1). Denn der B-Teil dieser dreigliedrigen Solonummer wird im *Orphée* zum Duett zwischen Euridice, der weiterhin die ursprüngliche Gesangslinie beschieden ist, und Orphée, der einen neu hinzugekommenen Kontrapunkt weitgehender und inhaltlich vielsagender Eigenständigkeit singt, ergänzt.

(b) Zweitens wird aus syntaktischer Sicht deutlich, dass in „L’espoir renaît dans mon âme“ der gleichen Musik des A-Teils mehr Text unterlegt wird, als in der originalen italienischen Gleichnisarie ursprünglich vorgesehen war. Statt der italienischen *quartina* bringt Moline sieben Verse und umgeht damit die zahlreichen Wort- und Satzsegmentwiederholungen, welche die originale Gleichnisarie zur konventionellerweise sehr ausgedehnten und dem jeweiligen Kehlvirtuosen breiten Raum zugestehenden Ausdeutung der Meeresmetaphorik notwendig machte. Auch in dieser Hinsicht hegen die Bearbeiter Gluck und Moline Skrupel gegenüber der vollständigen und den Reformgedanken der Vorjahre entgegenlaufenden Übernahme der italienischen Arienform.

(c) Dies führt zum dritten Punkt: Die beiden Arien unterscheiden sich auch im Hinblick auf das synsemantische Zusammenspiel ihrer Konstituenten. Hatte die erste Strophe von „Nocchier, che in mezzo all’onde“ in eher redundanter Weise das Bild eines inmitten stürmischer See dennoch furchtlosen und standhaften Seemanns gezeichnet, äußert der Neutexter Moline in „L’espoir renaît dans mon âme“ auf die gleiche Musik mehrere auch nicht-metaphorische und stärker mit der Opernhandlung verbundene Gedanken: Orphées gleich einer Flamme aufkeimende und lodernde Hoffnung, die Zuversicht, seine Geliebte wiederzufinden, den damit eintretenden neuen Lebensmut, die Furchtlosigkeit gegenüber der noch zwischen Orphée und Euridice liegenden Unterwelt und deren Bewohnern. Die französische Textfassung des übernommenen A-Teils ist daher keine Übersetzung des italienischen Vierzeilers, sondern stellt dadurch, dass ihr ein gänzlich neuer und – wie bereits bemerkt wurde – längerer Text unterlegt wird, eine Parodie (im musikwissenschaftlichen Sinne) dar. Die Entscheidung zur Entlehnung und Neutextierung jenes italienischen Originals durch Gluck und Moline war alles andere als willkürlich. Allein zu dem Zweck, dem Hauptdarsteller und dem Pariser Publikum eine technisch anspruchsvolle und unterhaltsame Abgangsarie zu bieten, wären sicher auch viele andere Gesangsstücke aus Glucks vergangenem Operschaffen in Frage gekommen (sofern sie Gluck in Paris vorliegen hatte). Es ist aber gerade die Adäquatheit des Emotionsgehalts und der Grundaussage der Musik, welche die Wahl der herangezogenen Arie motivierten (s. Abschn. 5.3.1).

„L’espoir renaît dans mon âme“ ist eine jener vielen Nummern, die aufgrund von Rücksichtnahmen auf die zielkulturelle Aufführung, also von Erwägungen auf der sympraktischen Ebene, erst Eingang in der französischen Version

von Glucks Orpheus-Oper gefunden haben. Es soll im Folgenden noch einmal auf die Frage eingegangen werden, inwiefern Glucks Entscheidung, den ersten Akt des *Orphée* mit einer pompösen Abgangssarie zu beschließen, Rückwirkungen auf die Konzeption der gesamten Szene bzw. des gesamten Aktes hat. Diese sind, wie spätere Bearbeitungen des *Orphée* zeigen, nicht zu unterschätzen.

Der erste Akt des *Orfeo* schließt mit einem hochdramatischen Rezitativ, in dessen Verlauf der zweifelgeplagte Protagonist dennoch der Liebe wegen die gefährliche Unternehmung einer Reise durch die Unterwelt auf sich nimmt. Nach seinem unerbittlichen Ausruf „Assistetemi, o Dei! La legge accetto!“ (*Orfeo* I.2, T. 172f.; „Leistet Beistand mir, o Götter! Ich folg’ dem Befehle“, *Orfeo_de_HS* ebd.) fährt er in die Unterwelt hinab. Von Zweifeln – zumindest solchen gegenüber den Schrecken der Unterwelt – findet sich in der französischen Bearbeitung keine Spur, wenn *Orphée* in der Ariette singt:

ORPHÉE : L’enfer en vain nous sépare : // Les monstres du tartare // ne m’épouvantent pas ! (*Orphée* I.4, T. 56ff.)

ORPHEUS: Vergebens trennt uns die Hölle, // des Orkus düstre Schwelle // beschreit ich frei und kühn! (*Orphée_de_HS* I.4, T. 56ff.)

Diese unerschrockene Siegessicherheit Orphées, bemerkbar sowohl an der französischen Fassung als auch an der deutschen Übersetzung von Swarowsky, lässt sich als Vorausdeutung auf die später tatsächlich erfolgende Erweichung der Unterweltbewohner und das von ihnen gewährte Geleit interpretieren. Das italienische Original lässt den Rezipienten dagegen an diesem Aktschluss im Ungewissen darüber, was *Orfeo* in der Unterwelt erwartet und ob er diese erste Hürde auf dem Weg zu seiner Geliebten überhaupt erst bewältigen wird. Man denke an die konditionale Wendung in Amors Botschaft, die im italienischen Original in Form eines Rezitativs folgendermaßen zum Ausdruck kommt:

AMORE: **Se** placar **puoi** col canto le furie, // i mostri e l’empia morte, // al giorno la diletta Euridice // farà teco ritorno. (*Orfeo* I.2, T. 10ff.)

AMOR: Löst dein Singen den Starrsinn der Furien, // der Larven, des kalten Todes, // dem Leben **sei** die holde Eurydike // **dann** auch wiedergegeben. (*Orfeo_de_HS* I.2, T. 10ff.)

Im *Orphée* wird diese rezitativische Passage aus dem Original *L’Amour* in der gebundenen Form eines ‚Air‘ in den Mund gelegt; die konditionale Konjunktion wird von den beiden ersten Versen anaphorisch aufgegriffen:

L’AMOUR: **Si** les doux accords de ta lyre, // **si** tes accents mélodieux // appaisent la fureur des tyrans de ces lieux : // Tu la ramèneras // du ténébreux empire. (*Orphée* I.3, T. 8ff.)

AMOR: Vor dem sanften Spiel deiner Saiten // vor deiner Lieder Melodien // **wird** bald die rohe Wut der Tyrannen **entfliehen**. // **Dann** sollst du froh mit ihr // fort aus dem Orkus schreiten. (*Orphée_de_HS* I.3, T. 8ff.)

L'Amours Air wird nach Orphées ungläubiger Nachfrage „Diex, je la reverois ?“ (*Orphée* I.3, T. 25f.) sogar ganz wiederholt, womit der Bedingungscharakter noch eingängiger gestaltet wird. An dieser Stelle weiß also auch der französische Rezipient noch nicht, ob Orphée überhaupt in der Lage sein wird, mit seinem Gesang die Unterweltbewohner zu besänftigen und ob ihm die Erlaubnis gewährt wird, weiter zu den elysischen Gefilden, dem Aufenthaltsort seiner Geliebten, weiterzuziehen. Diesen noch unklaren Ausgang schwächt die spätere Ariette des sich siegessicher gebenden Protagonisten am Ende des ersten Akts des *Orphée* ab. Ein Blick auf die deutsche Übersetzung der zuletzt zitierten französischen Arie („Si les doux accords de ta lyre“) zeigt, dass sich Swarowsky im vorausdeutenden Charakter der Aussagen bewusst oder unbewusst treu bleibt. Der Zweifel, ob Orpheus es schafft, die Bewohner der Unterwelt zu besänftigen, kommt durch seine Übersetzung gar nicht erst auf. Die im Futur gehaltene Arie des Amor sagt ihm seinen Triumph über die „rohe Wut der Tyrannen“ (*Orphée*_de_HS I.3, T. 14f.) voraus. Das „dann“ (ebd.: T. 17, 21) ist hier nicht wie in der Übersetzung der rezitativischen Amor-Partie im *Orfeo* ein konditionales Adverb („wenn, ... dann“), sondern das Zeitadverb einer unweigerlich eintretenden Zukunft, das der Gewissheit der im Futur gehaltenen Verben („wird bald“, ebd.: 13f.) zuspielt.

Der durch die Unsicherheit über den Ausgang von Orpheus' Gesangsauftritt bei den Furien und Geistern der Unterwelt aufgebaute Spannungsbogen scheint also im italienischen Original und seiner deutschen Übersetzung stärker aufrecht erhalten zu sein als im *Orphée* und dessen deutscher Übersetzung. Dennoch integrierten Gluck und Moline mit dieser Hinzufügung, die dem Hauptdarsteller Legros eine fördernde und dem Pariser Publikum eine unterhaltende Bravourarie bescherte, kein inhaltsleeres und austauschbares opernkulinarisches Stück, sondern sie sind, wie in Abschnitt 5.3.1 gezeigt wird, durch das inhaltliche Anknüpfen an das gesamte Werk durchziehenden Isotopieebenen selbst in zeitlicher Not dazu imstande, textlich wie musikalisch die Werkkohärenz in kreativer Weise neu zu konstituieren. So ist es in Bezug auf die Ariette „L'espoir renaît dans mon âme“ kaum verwunderlich, dass dieses virtuose Gesangsstück bei der Pariser Zuhörerschaft nachweislich einen großen Erfolg verbuchte: V. a. die Leistung des Hauptdarstellers lobend, bemerkt das *Journal des Beaux Arts*: „Cette ariette a été jugée très belle, tant pour le goût du chant que pour la partie des accompagnements. M. Le Gros la rend d'une manière supérieure“ (*Journal des Beaux Arts* vom September 1774, zit. nach Finscher 1967: XII).

Im Hinblick auf die sympraktische Dimension des Transfers von Gluck *Orfeo* bzw. *Orphée* ist, wie angeklungen ist, noch in knapper Form auf die Nachgeschichte der französischen Übersetzung einzugehen. Dieser kurze Einblick soll zeigen, dass eine Librettoübersetzung auch dann nicht als endgültig angesehen wird, wenn sie in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstand. Die

Geschichte der französischen *Orfeo*-Übertragungen hört nämlich nicht beim *Orphée* von 1774 auf. Ganz im Sinne Cesarottis und Dujardins (s. Abschn. 4.2.1) werden weitere Übersetzungen und Übertragungen angefertigt, die sich – neuen gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechend – zu den älteren zielsprachlichen Versionen gesellen. Manchmal machen sie Veränderungen rückgängig, die im Zuge der ersten einbürgernden Übersetzungs- oder Transfermethode am originalen polysemiotischen Kommunikat vorgenommen wurden. Gelegentlich werden solche Eingriffe dann auch von ihrem Verfechter mit der Ambition zur größeren Originaltreue begründet.

Ein Beispiel wurde bereits nahezu stillschweigend im Rahmen der bisherigen Ausführungen besprochen. Es handelt sich hierbei um das französische Rezitativ „Impitoyables Diex!“ (*Orphée* I.4, T. 1ff.), das sich textlich wie musikalisch nur lose am italienischen Original orientiert. Einem Textbuch aus dem Jahre 1779, also nur wenige Jahre nach der Pariser Uraufführung des *Orphée*, wurde eine handschriftlich verfasste Alternative dieses Stückes beigelegt („Qu’entends je ? Qu’a-t-il dit ?“), die, wie die nachfolgende Tabelle veranschaulicht, vom Text (und sehr wahrscheinlich auch von der Musik) her dem *Orfeo* näher kommt als die komplett umarbeitete französische Vorgängerversion:

ORFEO: Che disse! Che ascoltai! // Dunque Euridice vivrà, // l’avrò presente, // e dopo i tanti affanni miei, // in quel momento, // in quella guerra d’affetti, // io non dovrò mirarla, // non stringerla al mio sen! // Sposa infelice! // che dirà mai? // che penserà? // Preveggo le smanie sue, // comprendo le angustie mie. // Nel figurarlo solo // sento gelarmi il sangue, // tremarmi il cor... // Ma... lo potrò. // Lo voglio. Ho risoluto. // Il grande, l’insoffribil de’ mali // è l’esser privo // dell’unico dell’alma // amato oggetto: // assistetemi, o dèi, // la legge accetto. (*Orfeo* I.2, T. 144ff.)

ORPHÉE : Impitoyables Diex ! // Qu’exigez-vous de moi ! // Comment puis-je obéir // À votre injuste loi ! // Quoi, j’entendrai sa voix touchante, // Je presserai sa main tremblante, // Sans que d’un seul regard... // Ô ciel quelle rigueur ! // Eh bien... j’obéirai ! // Je saurai me contraindre. // Eh devrais-je encore me plaindre // Lorsque j’obtiens des Dieux // La plus grande faveur. [Es folgt die Ariette „L’espoir renaît dans mon âme“] (*Orphée* I.4, T. 1ff.)

ORPHÉE : Qu’entends je ? // Qu’a-t-il dit ? // Euridice vivra ! // Mon Euridice ! // Un dieu clément, un dieu propice // Me la rendra ! // Mais quoi ! je ne pourrai, // Revenant à la vie, // La presser sur mon sein ! // O mon amie, // quelle faveur, // et quel ordre inhumain ! // Je prévois ses soupçons, // Je prévois ma terreur, // Et la seule pensée // D’une épreuve insensée, // D’effroi glace mon cœur. // Oui, je le pourrai ! // Je le veux, je le jur ! // Amour, amour, j’espère en toi // Dans les maux que j’endur. // Doubter de ton bienfait // Serait te faire injur. // C’en est fait, dieux puissants, // J’accepte votre loi. (*Orphée* [La Haye, 1779], kritischer Bericht, S. 366)

Die ältere französische Fassung dieses Rezitativs, d. h. die aus dem originalen *Orphée*, ist von 31 auf 18 Takte gestrafft und rekuriert allein auf das nachfolgende charakteristische Motiv,

Violino I

Violino II

Viola

ORFEO
ORPHEUS

Che dis-se?
Was spracher?

Abb. 12: Im *Orphée* (I.4) übernommenes Motiv (*Orfeo* I.2, T. 144)

während das italienische Original noch eine Passage eigener (lautmalerischer) Motivik vorgesehen hatte (*Orfeo* I.2, T. 153–164, s. u.). Das gekürzte Rezitativ aus dem *Orphée* mag, dem Urteil Finschers entsprechend, ein textlich und musikalisch konziserer Ausdruck von Orpheus' Seelenqualen sein (vgl. Finscher 1967: XXVI); im Laufe der Übersetzungsgeschichte wurde dennoch die u. U. sogar der ursprünglichen Intention der Urheber des *Orphée* entgegenlaufende Notwendigkeit erkannt, an diese Stelle ein Rezitativ zu setzen, das die vollständige Übernahme der originalen Musik vorsieht. Die längere Rezitativ-Version aus dem Jahre 1779 legt die nahezu unveränderte Übernahme des italienischen Notenmaterials nahe. Sie kürzt das Rezitativ nicht und führt u. a. den im *Orfeo* musikalisch ausgedeuteten Mittelteil folgender charakteristischer Motivik wieder ein, auf die unten noch einmal näher eingegangen wird (vgl. Kap. 5.3):

Allegro legato

tre - mar - mi il cor!
D'ef - froy glace mon cœur.

Abb. 13: Rezitativ „Che disse“ (*Orfeo* I.2, T. 162–165)
bzw. „Qu'entends je“ (*Orphée* 1779)

Es soll nachfolgend allerdings um ein weiteres Beispiel für die nachträgliche Annäherung des *Orphée* an den *Orfeo* gehen, nämlich genauer um Berlioz' Bearbeitung der Gluckschen Orpheus-Oper von 1859.²⁷² Eine gewisse Unzufriedenheit mit der gängigen französischen Fassung führte den bekannten Komponisten und Musiktheoretiker Hector Berlioz (1803–1869) im Jahr 1859 dazu, eine neue, stärker am italienischen Original orientierte, in dieser Zielsetzung aber auch nicht unumstrittene Version der Gluckschen Reformoper zu liefern. Berlioz' Ansinnen war es, „eine gewissenhafte, zweckentsprechende, lebens- und seelenvolle Aufführung herzustellen, da in ähnlichen Fällen schon so viele ausgezeichnete Werke nur zu oft durch vernachlässigte Aufführungen verzerrt, entstellt und vernichtet wurden“ (Berlioz 1862/1877: 134); es ging ihm um den „Gluckschen ‚Orpheus‘ selbst“ (ebd.: 141). Initiator dieses Vorhabens war Berlioz' eigenem Zeugnis zufolge der Direktor des Pariser *Théâtre Lyrique*, Léon Carvalho (vgl. ebd.: 134).

Freilich darf nicht davon ausgegangen werden, dass Berlioz' Bearbeitung alle Veränderungen, die Gluck und Moline im Zuge ihres einbürgernden Transfers des *Orfeo* vorgenommen hatten, rückgängig machen wollte. Bestimmte Modifikationen übernahm auch er in seine Fassung: Die hinzugekommenen Nummern („Si les doux accords de ta lyre“, I.3; „L'espoir renaît dans mon âme“, I.4; „Cet asile aimable et tranquille“, II.2; die Musik zur Pantomime in II.2; alle hinzugefügten Ballettnummern) hat er beibehalten, genauso wie einige von Gluck vorgenommene Ergänzungen um zusätzliche Takte in den geschlossenen Nummern (ein Takt in „Près du tendre objet“, II.4; drei Takte in „J'ai perdu mon Euridice“, III.1) und den Rezitativen (sechs Takte im ersten Orpheus-Gesang, drei im zweiten in II.1). Diese Umgestaltungen übernahm er, weil sie in seinen Augen „der Partitur entschieden zum Vortheil“ (1862/1877: 138) gereichten und eine ästhetische Weiterentwicklung des italienischen Originals bedeuteten. Andere Modifikationen der Pariser Bearbeitung übernahm er im Gegenzug nicht und orientierte sich bei deren Tilgung am italienischen *Orfeo*. Sein Vorgehen legitimierte Berlioz (Berlioz 1862/ 1877: 138) folgendermaßen:

Unglücklicherweise wurden aber noch andere Aenderungen (vielleicht von fremder Hand?) vorgenommen, welche verschiedene Stellen auf die barbarischste Weise verstümmelten. Diese Verstümmelungen erhielten sich in der gestochenen französischen Partitur, und wurden bei allen Aufführungen des „Orpheus“ beibehalten, deren ich in den Jahren 1825–1830 so viele in der großen Oper gehört habe.

Die von Gluck, also dem Komponisten des Originals, persönlich überwachte Bearbeitung des *Orfeo* zum *Orphée* als „Verstümmelung“ zu bezeichnen, entbehrt nicht einer gewissen Brisanz und erinnert an Formulierungen der Übersetzungskritik normativer Prägung

Stärker in Glucks *Orphée* eingegriffen hat Berlioz, der Autor des *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), hinsichtlich der

272 Allgemein zu Berlioz' Verhältnis zum Schaffen Glucks vgl. Geiringer (1987).

Instrumentierung: Bestimmte Uminstrumentierungen, die bereits Gluck im *Orphée* vorgenommen hatte (vgl. Brück 1925: 450ff.), bestätigte er (etwa die zu Beginn der Elysiumsszene, II.2; vgl. Berlioz 1862/1877: 137). Doch er selbst scheute nicht davor zurück, eigene Instrumentationsänderungen zu implementieren, z. B. indem er die einst im *Orfeo* im Trauerchor des ersten Aktes eingesetzten Zinken, die in Paris aufgrund der Unbekanntheit dieses Instruments unterschlagen wurden (Berlioz 1862/1877: 138), wieder einführte. Die wichtigste Änderung Glucks, mit der sich Berlioz aber nicht abfinden wollte, betraf die Besetzung der Protagonistenrolle. Wie oben angedeutet worden ist, wurde die ursprünglich für einen Altkastraten konzipierte Partie des *Orfeo* bei seiner französischen Bearbeitung für Legros, einen hohen Tenor, umgeschrieben. Im Zuge dessen waren etliche punktuelle, aber auch größere Transpositionen vorgenommen worden, die auch den ursprünglichen Tonartenplan betrafen. Diesen ‚Konzessionen‘ galt es für Berlioz dadurch den Garaus zu machen, dass er die nun wieder in die ursprüngliche Stimmlage transponierte Partie der französischen Mezzosopranistin Michelle Pauline Viardot-García anvertraute, die internationalen Ruhm genoss (1862/1877: 135). Berlioz griff aber nicht nur in die Musik ein, sondern nutzte in seiner Bearbeitung auch die Gelegenheit, „die Verse im Textbuch von *Moline* zu verbessern, deren Albernheit mitunter denn doch gar zu arg, und selbst einem Publikum gegenüber unmöglich schien, das an den ‚Styl‘ der *Molines* unserer Tage gewöhnt war“ (1862/1877: 135). Auf die von Moline in seiner französischen *Orfeo*-Übersetzung vorgenommenen sprachlichen Änderungen wird in den folgenden Abschnitten zurückzukommen sein.

5.2.3 Zusammenfassung

In diesem Abschnitt soll es, trotz einiger, wie anfangs erwähnt, unvermeidbarer, aber durchaus erwünschter Seitenblicke auf die syntaktischen und synsemantischen Dimensionen des Transfers polysemiotischer Kommunikate, vornehmlich um die Ebene der Sympraxis gehen. In diesem Zusammenhang interessierte, inwiefern beim Operntransfer für eine neue Zielrezipientenschaft bestimmte Änderungen vorgenommen werden und worin diese bestehen. Es wurde aufgezeigt, welche allgemeinen Strategien Gluck und sein französischer Übersetzer Moline verfolgten, um für den *Orfeo* auch in Paris eine positive Annahme vorzubereiten. Dabei hat sich ergeben, dass sich nicht alle Entscheidungen der am Transfer beteiligten Akteure auf Bestrebungen zur Lokalisierung des polysemiotischen Artefaktes, d. h. auf seine Anpassung an lokale Verhältnisse (Instrumentalisten, Sänger, Theater etc.) und den lokalen Geschmack (keine Kastraten, mehr Ballette) zurückführen lassen, sondern dass einige Modifikationen auch aus einem veränderten ästhetischen Bewusstsein Glucks resultieren (s. Abschn. 5.2.1). Es wurden sodann die konkreten Veränderungen genannt, welche die Orpheus-Oper

– aufs Ganze gesehen – bei ihrer Überarbeitung für die Pariser Bühne erfahren hat, nämlich die Umbesetzung der Titelrolle, die Uminstrumentierung bestimmter Passagen sowie die Hinzufügung neuer bzw. anderen Opern entlehnter Nummern. Von herausragendem Interesse war v. a. Orphées Abgangssarie „L’espoir renaît dans mon âme“, deren Aufnahme in die Orpheus-Oper nicht nur Änderungen auf der sympraktischen Ebene bewirkt, sondern auch auf der synsemantischen Ebene bestimmten Isotopien einen neuen Stellenwert im Gefüge der Sinn-dimensionen der Gesamtoper verleiht und so das durchaus kreative Wirken des Übersetzers Moline zur Anschaulichkeit bringt.

Durch den Verweis auf eine spätere Übersetzung bzw. Bearbeitung des *Orphée* wurde darüber hinaus evident, dass einbürgernde Übersetzungs- und Transfermethoden mit voranschreitender Zeit – zumindest partiell – auch hinterfragt werden. Manchmal melden sich zielsprachige Autoritäten zu Wort und fordern ein Translat ein bzw. versuchen sich selbst an einem solchen, das mehr originale Charakteristika erhält als die vorangegangene (indirekt) kritisierte Übertragung. Es kann bei einer Einbürgerung durchaus vorkommen, dass sich Rezipienten um originale Sinndimensionen betrogen fühlen und daher teils erbittert für ein stärkeres Bewusstsein um Originaltreue eintreten. Solche Einforderungen halten sich beim *Orphée* in Grenzen, denn schließlich ist diese Version vom Urheber des Originals erstellt und damit samt neuer textlicher Grundlage legitimiert worden. Inwiefern aber die Generationen nach Gluck darin eine verbindliche Vorgabe sehen, bleibt diesen selbst überlassen. Eine komplett verfremdende französische Übersetzung des *Orfeo* steht jedenfalls noch aus

5.3 Synsemantische Verschiebungen: Unterschiedliche Werkfassungen – unterschiedliche Semiosen

Nur meine man nicht, Glucks Orpheus, den wahren, zu kennen, wenn man den französischen gehört hat. (Marx 1863/II: 137)

Die Anwendung einer normativ-präskriptiven Übersetzungskritik, wie sie die Geschichte der Librettoübersetzung nur zu gut kennt (s. Abschn. 2.3.2), verbietet sich bei der Analyse des *Orphée* aus dem einfachen Grund, dass Gluck selbst das ihm von Moline vorgelegte Translat – allerdings erst nach einigen Abänderungen (vgl. Finscher 1967: VII) – gebilligt hat. Dies bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass Moline für seine Übersetzung des *Orfeo* nicht trotzdem auch Kritik geerntet hätte. Der deutsche Diplomat Friedrich Melchior Baron von Grimm, der in Paris Aufführungen des *Orphée* beiwohnte, schreibt: „M. de Moline, l’auteur des paroles, a sans doute abusé de la permission qu’on peut avoir d’être médiocre lorsqu’on s’engage à traduire littéralement un poème, et à mettre des vers français sur une musique tout italienne“ (1775/1879: 472). Immerhin findet Grimm auch einige anerkennende Worte für den Librettoübersetzer, der schließlich mit

seinem, wenn auch „mittelmäßigen“, Translat die erhabene Musik Glucks verständlich mache: „Mais il y aurait de l'ingratitude à ne pas lui savoir gré de son travail, puisque, tel qu'il est, nous lui devons le plaisir d'entendre la musique la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France“ (ebd.). Mit Erleichterung stellt Grimm fest, dass Molines Übersetzung trotz stilistischer Mängel es dennoch vermag, die Interpretation der Musik bzw. das werkinterne Zeichenlernen in der Oper zu ermöglichen.

Von Grimms Bemerkung ausgehend, soll im Folgenden danach gefragt werden, inwiefern die Translate des *Orfeo* die am Original erfahrbaren Sinndimensionen in gleicher Weise nahelegen oder aber – aus welchen pragmatischen Gründen auch immer – ein Gefüge semantischer Potenziale präsentieren, das von dem des Originals abweicht. Dieser Umstand ist in mehr oder minder größerem Ausmaße bei jedem Transfer und jeder Translation zu beobachten. Er hat wohl auch das zu Kapitelbeginn zitierte Urteil von A. B. Marx über Glucks *Orphée* veranlasst, der mit diesem in aller Deutlichkeit zur Sprache bringt, dass die Identität eines zielkulturellen Derivats u. U. erheblich von der des originalen Kommunikats abweichen kann, von dem jenes sich ableitet und dessen Kenner als das „wahre“ (Marx 1863/II: 137) Werk ansehen.

Auch Schmusch (2009c: 77) beobachtet diese potenziell immer gegebene Differenz, wenn er dreierlei semantische Potenziale bzw. „Bedeutungsresonanzen“ unterscheidet, die bei einem Operntransfer involviert sind: das ausgangs- und das zielsprachliche Wort sowie die Musik. Er behält aus einer systematischen Perspektive mit dieser Dreiteilung zwar Recht, im Folgenden gilt es aber, den ausgangs- sowie den zielsprachlichen Text jeweils in ihrer Verbindung zur Musik zu betrachten. Der Vergleich findet also zwischen zwei polysemiotischen Komplexen statt, in denen jeweils Musik und Text eine geschlossene Einheit bilden. Es soll genauer der Vermutung nachgegangen werden, dass zwischen einem ausgangskulturellen Kommunikat und seinen zielkulturellen Derivaten oft eine semantische Differenz besteht, die letztlich dazu führt, dass polysemiotische Kommunikate unterschiedlicher Identität zirkulieren, ja koexistieren und einander ergänzen (s. Abschn. 4.2.1).

Die nachfolgend zur Veranschaulichung dieser These angeführten Beispiele entstammen nicht mehr nur dem italienischen Original (*Orfeo*) und der unter der Aufsicht Glucks durch Moline besorgten französischen Fassung (*Orphée*), sondern werden nun auch den sangbaren deutschen Übersetzungen beider Werke entnommen. Herangezogen werden die von Swarowsky angefertigten Übersetzungen, die in den jeweiligen Bänden der Gluck-Gesamtausgabe abgedruckt sind (1962, *Orfeo_de_HS*; 1967, *Orphée_de_HS*), sowie die deutsche Übertragung des *Orfeo* von Abert (1914, *Orfeo_de_HA*) (vgl. Kap. 7.1). Diese deutschen Übersetzungen, die nicht in Zusammenarbeit mit Gluck entstanden sind, konnten nicht mehr mit einer Billigung durch den Komponisten rechnen und stellen in dieser Hinsicht den Normalfall librettoübersetzerischer Praxis dar. Im

Folgenden gilt es dabei zuerst, punktuelle synsemantische Bezüge bzw. synsemiotische Isotopien zwischen einem abgeschlossenen Textbaustein und einer einzelnen musikalischen Struktur freizulegen, im musikwissenschaftlichen Fachjargon als ‚Textausdeutungen‘ bezeichnet (s. Abschn. 5.3.1), um später auf einer globalen Ebene eine synsemiotisch konstituierte Isotopieebene in Augenschein zu nehmen, die sich im Original durch das ganze Werk zieht (s. Abschn. 5.3.2) und in den Derivaten in veränderter Form wieder aufgegriffen wird.

5.3.1 Musikalische Ausdeutungen im Ausgangs- und Zielkommunikat

In diesem Abschnitt soll an einigen prägnanten Beispielen untersucht werden, ob die in der vorliegenden Arbeit herangezogenen *Orfeo*-Übersetzungen dort äquivalente Formulierungen anbringen, wo das Original eine punktuelle und charakteristische Ton-Wort-Verknüpfung vorsieht, an den Stellen also, wo eine musikalische Struktur – eine Tonfolge, eine Harmonie, eine Besetzung, ein Rhythmus etc. – den Originaltext ausdeutet. Hierbei sollen genauer zwei unterschiedliche Typen musikalischer Textausdeutung angesprochen werden: Die erste findet in der Gesangslinie selbst statt, die andere basiert auf der rein instrumentalen Ausmalung des im gesungenen Text vermittelten Inhalts. Beide Verfahren musikalischer Textausdeutung lassen sich bspw. in der folgenden Passage am Anfang der Oper beobachten:

Orfeo: *pian - gei!l tuo spo - so, tí do - man - da a - gli De - i,*
 Orfeo_de_HS: Wei - nen sieh Or - pheus, dich be - geh - ren von den Göt - tern,
 Orfeo_de_HA: Sieh mei - ne Zäh - ren! Von den Men - schen und den Göt - tern

a' mor - ta - li tí chio - do e spar - - se a ven - - - - - tí
 dich von Sterb - li - chen for - dern und seuf - - - zend den Win - - - - - den,
 fordr' ich dich zu - rück; doch ein Spiel nur der der Win - - - - - de

Abb. 14: Punktuelle musikalische Textausdeutungen
 im ersten Rezitativ von „Chiamo il mio ben così“ (*Orfeo* I.1, T. 195–200)

ORFEO: Piange il tuo sposo // ti domanda **agli Dei** // **ai mortali** ti chiede // es **sparse ai venti** son le lagrime sue, // i suoi tormenti. (*Orfeo* I.1, T. 195–203)

ORPHEUS: Weinen sieh Orpheus, // dich begehren **von den Göttern**, // **dich von Sterblichen** fordern // und seufzend **den Winden**, // den Vertrauten der Wehmut, // sein Leid verkünden. (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 195–203)

ORPHEUS: Sieh meine Zähren! // **Von den Menschen** und **den Göttern** // fordr' ich dich zurück; // doch ein **Spiel nur der Winde** // ist mein klagender Ruf, // umsonst mein Weinen. (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 195–203)

ORPHÉE : Ton époux gémissant // interdit, éperdu // te demande sans cesse // à la nature entière : // **Les vents** hélas ! // emportent sa prière // emportent sa prière. (*Orphée* I.2, T. 42–54)

ORPHEUS: Dein Gemahl, tief betrübt, // schmerzbetört, leidgequält, // läßt nicht ab nach der Liebsten // rings die Natur zu fragen. // **Der Wind** so bang // entführet seine Klage, // entführet seine Klage. (*Orphée_de_HS* I.2, T. 42–54)

Bezogen auf das hier angebrachte Beispiel, lassen sich in der Gesangslinie etliche kleinere Textausdeutungen finden. Zu nennen sind etwa die herabsteigenden (kleinen) Sekundschritte sowie die Seufzer nachahmenden Vorschläge und Vorhalte bei der Wendung „piange il tuo sposo“, die das Intervall einer verminderten und daher leidträchtigen Quinte abstecken (as'-d'), oder die aufsteigende Terz bei „ti domanda“ als Nachahmung der charakteristischen prosodischen Stimmhebung bei Bitten und Fragen. In der Instrumentalbegleitung können die sehnsuchtsvoll klagenden und aufwärtsstrebenden Halbtonschritte bei „son le lagrime sue, i suoi lamenti“ hervorgehoben werden. Hier soll nur eine bestimmte musikalische Figur herausgegriffen werden, nämlich der in die Gesangslinie eingebaute Gegensatz zwischen den Göttern und den Sterblichen, der sich in der großen aufwärtsgerichteten Sexte (f'-d" bei „agli Dei“) und deren Zurückfallen (d"-f' bei „ai mortali“) widerspiegelt – eine musikalische Wendung konventioneller musikalischer Rhetorik,²⁷³ die überdies den im Text vorfindlichen Chiasmus („ti domanda agli Dei // ai mortali ti chiede“) verstärkt. Textlich aufgegriffen wird dieser Gegensatz in den beiden deutschen Derivaten der italienischen Originalfassung. Swarowskys Übersetzung bringt die Lexeme „Göttern“ und „Sterblichen“ an dieselbe Stelle des Originals und bildet – wenn auch durch die anaphorische und damit parallele Verwendung des Personalpronomens „dich“ – die chiastische Konstruktion des Originals nach („dich begehren von den Göttern // dich von Sterblichen fordern“). Aberts translatorische Lösung antizipiert den Gegensatz, diesmal zwischen „Menschen“ und „Göttern“, und stellt die ihn konstituierenden Glieder um; er ermöglicht dem Rezipienten dennoch, wenn auch den

273 Anders als in den Philologien sind mit dem Begriff der „Rhetorik“ in der Musiktheorie nicht primär pragmatische, sondern vornehmlich semantische Phänomene gemeint. Unter der ‚musikalischen Rhetorik des Barocks‘ z. B. sind damit v. a. die in dieser Epoche verbindlichen Konventionen zum Ausdruck oder zu der Darstellung eines außermusikalischen Sachverhalts anhand musikalischer Mittel zu verstehen.

ausgangstextlichen Chiasmus nicht aufgreifend, die entsprechende synsemantische Inbezugsetzung von tiefen Tönen als Symbol für das Weltliche (f) und den hohen Tönen für das Göttliche (d"). Solche kleineren, im Operntransferprozess stellenweise zugunsten höherrangiger Invarianzforderungen oft auch übergehbaren Textausdeutungen finden sich zuhauf in Glucks originaler *Orfeo*-Partitur. Sie entsprechen im Wesentlichen den Vorgaben der im Barock etablierten musikalischen Rhetorik, die für Komponisten wie Gluck – bis hin zu Mozart (vgl. Tråvén 2004: 243; 2005) – immer noch eine gewisse Verbindlichkeit aufweist.

Anders als die direkten deutschen Derivate des italienischen Originals behalten die an vielen Stellen musikalisch veränderte französische Fassung und deren deutsches Derivat zwar das ursprüngliche Motiv bei, greifen aber den Gegensatz zwischen hoher und tiefer Note und damit die Seme {hoch} und {tief} nicht durch eine entsprechende textliche Dichotomie (z. B. „göttlich – menschlich“) auf. Stattdessen findet sich an dieser Stelle beider Textfassungen lediglich eine mit dem Tonintervall musikalisch nicht mehr ausgedeutete Bezugnahme auf den Dialog von Orpheus und der ihn umgebenden Natur („[te demande] à la nature entière“ bzw. „die Natur zu fragen“), welcher trotzdem für die gesamte Szene bestimmend ist und auch als passend erachtet werden kann. Die Musik erlaubt es allerdings an genau dieser Stelle nicht, im Sinne des Originals interpretiert zu werden. Solche textlichen Veränderungen sind im *Orphée* und dessen deutscher Übersetzung kein Einzelfall. Sie können als Ergebnis einer Transferstrategie Glucks und Molines angesehen werden, die durchaus als semantische Nivellierung eines Ton-Wort-Verhältnisses gewertet werden kann, das im *Orfeo* noch gegeben war und gängigen Vertonungskonventionen entsprach, im *Orphée* dagegen in dieser Plakativität nun nicht mehr erwünscht zu sein schien. Musikalisch-rhetorische Floskeln sind also insgesamt bestimmender für den *Orfeo* als für den *Orphée*.

Wie konventionell gerade jene Figur gewesen sein muss, deren Intervallik Gegensätze wie „Erde – Himmel“ und „menschlich – göttlich“ nachahmen will, beweist Glucks erneutes Zurückgreifen auf sie in der bekannten und unten eingehend beschriebenen Rondo-Arie „Che farò senza Euridice“ (III.1), in der Orfeo an einer Stelle singt:



Abb. 15: Musikalische Ausdeutung des Gegensatzes Himmel – Erde
(*Orfeo* III.1, T. 448–451)

Auch hier knüpft die relative Tonhöhe der Gesangslinie an die Seme einzelner Lexeme – {tief} bei „mondo“ bzw. {hoch} bei „ciel“ – zurück, und wiederum findet sich im französischen Derivat von Orfeos berühmtem Klagegesang sowie in dessen deutscher Übertragung keinerlei textlicher Bezug zur musikalischen Gegenüberstellung der himmlischen und der irdischen Sphäre:

ORPHÉE : Mortel silence, Vaine espérance ! Quelle souffrance ! **Quel tourment déchire mon cœur !** (*Orphée* III.1, T. 418ff.)

ORPHEUS: Eurydike! O Grabesstille, leblose Hülle, o Leidensfülle! **Dieser Gram zerreißt mir das Herz!** (*Orphée*_de_HS ebd.)

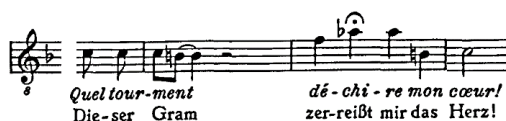


Abb. 16: Fehlende zieltextliche Bezugnahme auf eine musikalische Ausdeutung des Ausgangstextes (*Orphée* III.1, T. 421–424)

Das Tenor-as etabliert keine dichotome Verbindung mehr zu den vorangehenden tieferen Tönen, sondern beschränkt sich hier auf seine Funktion der Fokus-Hintergrund-Gliederung, indem es die auf ihm gesungene Silbe und damit das ganze Wort, zum zentralen Element der Aussage macht. Im vorliegenden Abschnitt werden weitere solche Fälle vorkommen, in denen Gluck und Moline die im Original ursprünglich gegebene synsemantische Verbindung einzelner Motive mit den ihnen unterlegten ausgangssprachlichen Textbausteinen im *Orphée* durch die zielsprachlichen Formulierungen wieder aufzulösen scheinen.

Wohl übernehmen im obigen Rezitativbeispiel (I.1, T. 195–200, Abb. 14) alle Derivate des *Orfeo* den textlichen Bezug auf die „Winde“, die Orpheus’ Klage hinwegtragen und als Echo zurückwerfen, und erhalten damit allesamt eine zweite im Original vorgesehene musikalische Textausdeutung, die diesmal allerdings nicht Teil der Gesangslinie ist, sondern sich vornehmlich in der instrumentalen Begleitung abspielt.²⁷⁴ Das Motiv in der ersten Violine ahmt in der Aufeinanderfolge zweier abwärts gerichteter Sechzehntel-Sextolen und zweier, einmal aufwärts, einmal abwärts strebender Sechzehntel-Vierergruppen – allesamt im Legato auszuführen – das willkürliche Kreisen und Pfeifen der bezeichneten Winde nach. Die Liegetöne der Gesangsstimme und die repetierten Achtel gleicher Tonhöhe in den anderen Instrumenten verstärken diese Wirkung. Die Tatsache, dass die Motivik in der von Gluck supervidierten französischen Übersetzung

274 Auch für diesen Typus musikalischer Ausdeutung bietet der *Orfeo* unzählige Beispiele, etwa das Murren des Baches (I.1, T. 272ff. in der Violine I), das träge Fließen des Lethestroms (I.2, T. 5f. in der zweiten Violine), das Bellen des Höllenhundes Kerberos (II.1, T. 65ff. in allen Streicherstimmen), das Zwitschern der Vögel, das Fließen eines Baches und das Säuseln der Winde in der Elysiumsszene (II.2, T. 29ff.; s. o.) u. v. m.

erhalten ist und der ZT einen analogen verbalen Ankerpunkt („les vents“) vorsieht, zeugt vom Willen des Komponisten, diese synsemantische Bezugnahme zu wahren. Solche Übernahmen können späteren und sich entsprechend vorbereitenden Übersetzern als Vorbild und damit auch als Anhaltspunkt für die Aufstellung ihrer eigenen übersetzerischen Invarianzhierarchie dienen.

In synsemantischer Hinsicht ist auch der im *Orphée* beobachtbare Fall interessant, in dem ein neu hinzutretendes, aus einem früheren Werk entlehntes Gesangsstück einen neuen Text erhält. Dieser muss zum einen der neuen dramatischen Einbettung gerecht werden, zum anderen aber auch die ursprünglich durch andere Lexeme motivierte musikalische Motivik neu interpretierbar machen. Ein Beispiel hierfür wurde oben (s. Abschn. 5.2.2) bereits erwähnt, nämlich die im *Orphée* neu hinzugefügte Abgangsarie des Titelhelden am Ende des ersten Akts, „L’espoir renaît dans mon âme“ (I.4), die eine partielle Entlehnung der italienischen Gleichnisarie „Nocchier, che in mezzo all’onde“ (Atto d’Aristeo in *Le Feste d’Apollo*, 1769) darstellt. Die folgenden Abschnitte sollen als Bindeglied fungieren zwischen dem Erhalt bzw. der Veränderung punktueller musikalischer Textausdeutungen und dem Erhalt bzw. der Veränderung das ganze Werk durchziehender Isotopien.

In „Nocchier, che in mezzo all’onde“ und „L’espoir renaît dans mon âme“ lassen sich im Nachhinein kongruente Isotopieebenen herausstellen: In beiden Fällen geht es vornehmlich um die Überwindung einer als endlich dargestellten Situation der Entbehrung durch einen hoffnungsvollen Protagonisten (das angesprochene Du in der italienischen bzw. das lyrische Ich in der französischen Arie). Insofern kann wie bei jeder Parodie auch im neuen zielsprachlichen Kommunikat der ursprüngliche – und das bedeutet hier auch: der anderssprachliche – Text „palimpsestartig hindurchschimmern“ (Dröse 2016: 138). Die Hoffnung („speranza“, „l’espoir“) wird in beiden Stücken explizit genannt und gewinnt darüber hinaus in einer prominenten und durch ihre Wiederholung auch formgebenden Koloratur zusätzliches Gewicht. Die Isotopieebene setzt sich also in der Musik fort – beim originalen Text, der die Vertonung ursprünglich motivierte, allerdings anders als beim neu zur mittlerweile feststehenden Musik hinzugegetretenen französischen Text. In der italienischen Arie (s. Tab. 3) ist das detaillierte Bild vom unerschrockenen Schiffer bestimmend, der den Bedrohungen auf offenem Meer trotzt, um das sichere Ufer zu erreichen. Die reichlich bewegte musikalische Motivik orientiert sich v. a. an der Vorstellung von der hohen, im Sturm bewegten See. Charakteristisch sind hier sowohl in der Begleitung als auch in der Gesangspartie schnelle, sich wellenähnlich in Auf- und Abwärtsbewegungen alternierende Sechzehntelläufe, synkopierte²⁷⁵ Rhythmen, die Aufspaltung von Motiven, harsch unterbrochen von unvermittelt anmutenden Pausen. Von den

275 Als Synkope wird (abweichend von den Philologien) im musikalischen Bereich eine rhythmische Verschiebung gegen den Grundschat des Taktes bezeichnet.

fünf langen Koloraturen dieser Sektion fallen zwei auf das Lexem „speranza“,²⁷⁶ die anderen drei sowie die zur gesanglichen Ausschmückung prädestinierte Schlusskadenz fallen dagegen auf „(procelloso) mar“. Dadurch kommt diesen beiden Wendungen das semantische Hauptgewicht zu, wobei die musikalische Ausgestaltung ihren Impetus aus der Imitation von Meeresbewegungen bezieht und sich die Hoffnung des Seemanns, das Ufer zu erreichen, eher in der aufwärtsgerichteten Tendenz der Koloraturen widerspiegelt. Die musikalische Gestaltung in „Nocchier, che in mezzo all’onde“ entspricht damit noch weitgehend der barocken Konvention, in der eine meistens aus dem Naturbereich entnommene textuelle Metapher bzw. ein Gleichnis als das interpretatorisch unentbehrliche Bindeglied zwischen textlicher und musikalischer Semantik fungiert (vgl. Agnetta 2017, 2018a).

Etwas anders stellt sich die synsemiotische Kohärenz bei der jüngeren Arie „L’espoir renaît dans mon âme“ dar. Hier dominiert – durchaus viel stärker mit der Handlung des *Orphée* verbunden – der Ausdruck einer inneren Disposition, nämlich der neu gewonnenen Zuversicht und des im Protagonisten erstarkenden Tatendrangs. Eine metaphorische Aufhängung braucht die französische Arie freilich auch, um die feststehende (weil notengetreu vom Original übernommene) musikalische Motivik zu stützen: Geprägt wird von Moline das Bild einer aufkeimenden und nun beständig lodernnden Flamme. Mit der Entlehnung und Neutextierung wandelt sich demnach der semantische Gehalt der musikalischen Zeichen: Vormalig als Symbol der bewegten See konzipiert, wird sie in der französischen Kontrafaktur zum Inbegriff eines inneren Tatendrangs, den die neu entfachte Hoffnung bei Orphée zum Lodern bringt. Hierin zeigt sich die ganze Dynamik musikalischer Bedeutungszuweisung, mag nun diese Fähigkeit der Musik als semiotische Schwäche oder aber als ihre Stärke bewertet werden. Vier der fünf Koloraturen werden besetzt durch das Wort „flamme“; die verbleibende Koloratur und die Kadenz hingegen fallen auf die damit zentral werdende Wendung „je vais revoir“, die mit dem Einsatz der *Futur-proche*-Form den vorwärtsdrängenden Charakter der ganzen Arie noch verstärkt und Orphées wachsende Zuversicht zum Ausdruck bringt. In der französischen Ariette findet sich nicht wie im italienischen Original eine aufwendig beschriebene Naturszene, nicht die in barocken Gleichnisarien typische Prominenz eines *mappings* von Bildspender- und Bildempfängerbereich. Die Musik bezieht ihre motivische Keimzelle allein aus dem Bild der von Euridice in Orphée entfachten Flamme („l’objet qui m’enflamme“) und der im Hinblick auf die von Amor wieder in Aussicht gestellte Zusammenführung sich verfestigenden Entschlossenheit Orphées zum Abstieg in die Unterwelt.

In einem weiteren Punkt entfernt sich die französische Ariette von der barocken Konzeption der Gleichnisarie. Letztgenannte stellt nämlich, da die in

276 Die unterstrichene Silbe ist dabei jeweils die Trägerin der Koloratur.

ihr herangezogene Metapher üblicherweise eben nur die eine Arie bestimmt, i. d. R. einen thematisch in sich geschlossenen Mikrokosmos dar. Dagegen greift „L’espoir renaît dans mon âme“ eine Isotopieebene auf, die bereits an anderen auch rezitativischen Stellen des *Orphée* aufgebaut wurde und im weiteren Verlauf der Oper weiter bestätigt wird. Im unmittelbar vorausgehenden Rezitativ bspw. ahnt Orphée die Vorwürfe seiner Euridice voraus und singt wie auch der Orfeo im italienischen Original:

ORPHÉE: Je prévois ses soupçons, // Je prévois ma terreur, // Et la seule pensée // D’une épreuve insensée // D’effroi **glace** mon cœur. (*Orphée* [La Haye] I.4, S. 366)

ORFEO: Preveggo le smanie sue, // comprendo le angustie mie. // Nel figurarlo solo // sento **gelarmi** il sangue, // tremarmi il cor... (*Orfeo* I.2, T. 160f.)

Sowohl im italienischen Original als auch im französischen Derivat ist im genannten Rezitativ²⁷⁷ die Rede vom Erfrieren, das zwar antonymisch zum Feuer als Symbol von Orpheus’ Liebe zu Eurydike hinzutritt, dadurch aber auch die diesen Gegensatz umfassende Isotopieebene (Wärme vs. Kälte, Liebe vs. Einsamkeit) bekräftigt. Im *Orfeo* ist über diese Stelle hinaus nur noch einmal die Rede vom Feuer, das die Liebe zu der Verstorbenen nährt, und zwar wenn der Protagonist in die elysischen Gefilde gelangt und auf die Beantwortung der Frage nach Eurydikens Aufenthaltsort durch die dortigen Bewohner drängt:

ORFEO: Se foste amanti, // conoscereste a prova // quel **focoso** desio che mi tormenta, // che per tutto è con me. (*Orfeo* II.2, T. 203ff.)

Erst der *Orphée* rekurriert mehrmals auf das genannte Gegensatzpaar (Feuer–Eis) und konstruiert damit erst eine für das jüngere Werk zentrale Isotopie. Wenn gleich das göttliche Gesetz, Orphée dürfe sich nicht nach seiner Geliebten umdrehen, sein Herz zum ‚eisigen‘ Stocken bringt, taut die in der Ariette beschriebene Flamme der Hoffnung dieses wieder auf. Auch an späterer Stelle greift Orphée im Angesicht der Furien auf das Bild der Flamme zurück, wenn er mit deutlichem Bezug auf das ‚Höllenfeuer‘ folgende Verse singt:

ORPHÉE : Ah! **la flamme** qui me dévore, // Est cent fois plus cruelle encore. // L’enfer n’a point de tourments // Pareils à ceux que je ressens. (*Orphée* II.1, T. 177ff.)

ORFEO: Mille pene, ombre moleste, // come voi sopporto anch’io; // ho con me l’inferno mio, // me lo sento in mezzo al cor. (*Orfeo* II.1, T. 185ff.)

Das Feuer der Liebe verzehrt den einsamen Orphée, wenn er sich ihm nicht in der Zweisamkeit mit Euridice hingeben darf. An der analogen Stelle ist im italienischen Original von ‚Flammen‘ oder ‚Feuer‘ nicht die Rede, nur allgemein von den tausend Höllenqualen, die Orfeo ohne seine Geliebte durchlebt und die er als Vergleichsgegenstand heranzieht, um sich bei den in Sachen Höllenqualen sehr

277 Belegt ist dieses sich stärker am ital. Original ausrichtende Rezitativ erst in einem späteren Textdruck (vgl. L. Finscher, *Orphée*, S. 343, 366). Vgl. hierzu Abschn. 5.2.2.

gut auskennenden Bewohnern der Unterwelt Gehör zu verschaffen und deren Empathie zu sichern. Die italienische Wortwahl beinhaltet daher allenfalls einen metonymischen Verweis auf das Liebesfeuer bzw. die Liebesglut.

Noch einmal aufgegriffen wird die Flammenmetaphorik im *Orphée* in einer weiteren, anders als im Falle von „L'espoir“ nicht entlehnten, sondern genuin für die Pariser Aufführung neukomponierten Nummer. Die ursprüngliche zweite Szene des *Orfeo* ist – wie Tab. 3 zeigt – erheblich erweitert und zu drei Szenen neu disponiert worden. In der neuen Szene (II.2) singt nun Euridice, vom Chor der seligen Geister, Heroen und Heroinen begleitet:

EURIDICE : Cet asile aimable et tranquille // Par le bonheur est habité, // C'est le riant séjour de la félicité. // Nul objet ici n'**enflamme** l'âme, // Une douce ivresse laisse // Un calme heureux dans tous les sens; // Et la sombre tristesse cesse // Dans ces lieux innocents. (*Orphée* II.2, T. 141ff.)

Im Elysium herrscht eine ruhige, sorgenfreie, letztlich apathische, „berauschte“ Stimmung. Nichts erregt, entflammt die Gemüter. Meisterhaft eingefangen wurde diese Atmosphäre von Gluck durch eine schwelgende, sich um sich selbst drehende 6/8-Thematik im lyrischen F-Dur, bei der die Silbenverteilung des französischen Textes dem französischen Sprachduktus und den semantischen Schwerpunkten der Verse nur in einer wenig phrasierenden, fast passiven gesanglichen Ausführung annähernd gerecht wird. Begleitung, Solo und später der Chor werden weitgehend homophon geführt. Für Euridice, die ja – zumindest im italienischen Original – die trägen Wasser des Lethestroms passiert hat und deren Gedächtnis folglich dem Vergessen anheimgefallen ist (vgl. *Orfeo* I.2, T. 5; III.1, T. 488), kann Orpheus, der einstige Geliebte, nur eine schwache Erinnerung sein. Abzulesen ist dies an der betäubt wirkenden, echohaften Wiederholung von Motivfragmenten bei „**enflamme l'âme**“, „*ivresse laisse*“ und „*tristesse cesse*“ – ein tragisch-trauriger Anklang an die Echo-Rufe aus der ersten ariosen Gesangsnummer des Orpheus, „Objet de mon amour“ (*Orphée* I.2, 1ff.; s. auch Abschn. 5.3.2). Die betörende Wirkung des Ambientes bemerkt auch Orphée bei seiner Ankunft in den elysischen Gefilden (vgl. „Quel nouveau ciel“; *Orphée* II.3, T. 1ff.). Seiner Aufgabe bewusst, entzieht er sich ihr, das Bild seiner Heißgeliebten immer vor Augen:

ORPHÉE : On goûte en ce séjour un éternel repos. // Mais le calme qu'on y respire // Ne saurait adoucir mes maux. // Chère épouse, **objet de ma flamme**, // Toi seule y peux calmer le trouble de mon âme! (*Orphée* II.3, T. 28ff.)

Auch lässt Orphée sich nicht auf die das ersehnte Wiedersehen mit Euridice nur hinauszögernde Einladung der seligen Geister ein, „Viens bannir tes justes regrets“ (*Orphée* II.3, T. 70ff.). Er bittet diese stattdessen – wie wiederum im italienischen Original –, ihm den Aufenthaltsort der Geliebten möglichst bald zu nennen. Denn wenn sie ein ähnliches Feuer fühlten, wenn in ihnen ein ähnliches Verlangen brennen würde, hielte er Euridice längst wieder in den Armen:

ORPHÉE : Ô vous, ombres que j'implore, // Hâtez-vous de la rendre à mes embrassements ! // Ah ! si vous ressentiez **le feu qui me dévore**, // Si vous étiez aussi de fidèles amants, // J'aurais déjà revu la beauté que j'adore ! // Hâtez-vous de me rendre heureux ! (*Orphée* II.3, T. 162ff.)

Ein letztes Mal greift im *Orphée* l'Amour die Feuermetaphorik auf, wenn er nach der glücklichen Auflösung im Trio „Tendre Amour“ (*Orphée* III.2, T. 27ff.), das als Entlehnung²⁷⁸ im *Orfeo* wiederum kein Pendant findet, dem holden Paar fortan seinen Segen verspricht (*Orphée* III.2, T. 45ff.): „Que l'**ardeur** qui vous **enflamme**, // Toujours règne dans votre âme, // Ne craignez plus mes rigueurs ; // Je dédommage tous les cœurs !“ Diese (metaphorische) Isotopieebene tritt im *Orphée* also insgesamt stärker zum Vorschein als im *Orfeo*, wo sie lediglich rudimentär vorgezeichnet ist. Gerade die Ariette „L'espoir renaît dans mon âme“ nimmt diese als Aufhängung und konsolidiert sie dadurch noch einmal. Das im Vergleich zum Text der originalen Arie „Nocchier che in mezzo all'onde“ veränderte Sprachbild – in der originalen Da-capo-Arie ein Meeresgleichnis, im entlehnten Stück dagegen eine Flammenmetapher – erwirkt kurzerhand eine globale Umdeutung des identischen musikalischen Materials. Die zielsprachlichen Formulierungen, die ja, wie oben dargelegt, als musikalische Parodie keine interlinguale Übersetzung darstellen, sind indes nicht willkürlich gewählt. Sie zielen stattdessen auf eine den Kohärenzansprüchen des neuen Werks genügende Neutextierung ab, die zur vorfindlichen musikalischen Motivik passen und deswegen die zwar nicht eindeutigen, aber doch schon musikalisch vorselegierten Isotopien aufgreifen muss. Die französischen Wendungen können daher durchaus mit Recht als intersemiotische Übersetzung gewertet werden, nämlich von der musikalischen in die verbale Sphäre.²⁷⁹ Gleich beim ersten Einsatz der Gesangsstimme lässt der Neutexter Moline ein solches Ansinnen durchscheinen, wenn er dem hinaufstrebenden Anfangsmotiv der Arie eine inhaltlich entsprechende zielsprachliche Formulierung unterlegt:

ORPHÉE : L'espoir **renaît** dans mon âme, pour l'objet qui m'enflamme

ORPHEUS: Laß, Gott, mir Hoffnung **erblühen**, führ aufs neu uns zusammen (*Orphée*[_de_HS] I.4, 30ff.)

[CIRCENE: Nocchier, che in mezzo all'onde, armato è di costanza (Gluck, *Le feste d'Apollo*: Atto d'Aristeo, S. 15)]

278 Diesmal diente ein Trio, „Ah, lo veggo“ aus der früheren Reformoper *Paride ed Elena* (1770/1954: IV.2) als Vorlage. Das Stück wurde einer besseren tonartlichen Einbettung wegen von f-Moll/F-Dur nach e-Moll/E-Dur transponiert und textlich an die neue Situation angepasst. Eine ausführliche Besprechung dieser Parodie würde den Rahmen sprengen. Verwiesen sei auf Sternfeld (1966/1989: 182) und Finscher (1967: XXV, XXVIII).

279 Wie oben bereits angemerkt, ist eine solche intersemiotische Übersetzung nicht zuletzt deswegen metaphorisch ‚als Übersetzung‘ aufzufassen, da im Grunde keine Ersetzung der musikalischen durch die verbalen Zeichen abläuft, sondern das Translat (die Worte) zeitgleich zum Transferendum (der Musik) erklingt.

The musical score is for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in French and German. The piano accompaniment features a prominent upward-moving motif in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Les - poir re - - naît dans mon â - me;
 Laß Gott, mir Hoff - - nung er - blü - hen,

Abb. 17: Musikalische Textausdeutungen
 in „L'espoir renaît dans mon âme“ I (*Orphée* I.4, T. 30ff.)

Zwar ist die hinaufsteigende Motivik für einen die Arie eröffnenden Vordersatz alles andere als unüblich; dies ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass der ursprüngliche italienische und der neue französische Text beide Lexeme verwenden, die zur musikalischen Substanz passen, ja diese überhaupt erst in bestimmter Weise interpretierbar machen. Bei „Nocchier, che in mezzo all'onde“ wird der für die Deutung der Stelle unentbehrliche Schlüsselbegriff erst im zweiten Vers genannt: „costanza“ (dt. „Standhaftigkeit“). In unerschütterlichen halben Noten bezwingt der kühne Seemann die anhand einer bewegten Orchestermotivik gezeichneten Gefahren einer stürmischen See und geht so siegreich aus dieser seiner Bewährungsprobe hervor. An früherer Stelle als in der italienischen Arie legt Moline seinem Protagonisten ein Wort in den Mund, das die firme und aufwärts strebende Motivik auf ähnliche Weise aufgreift, nämlich „renaît“ – ein Lexem, das, einem gängigen Konzept folgend, eher mit der räumlichen Vorstellung der Aufwärtsbewegung denn mit der umgekehrten Richtung verbunden wird. Auch der deutsche Übersetzer des *Orphée* sieht sich übrigens mit dem Verb „erblühen“ genötigt, eine zielsprachliche Formulierung zu wählen, die dem kognitiven Schema des Hinaufstrebens entspricht. Im Original, mehr aber noch im französischen Derivat und dessen deutscher Übersetzung, eignet damit sowohl der sprachlichen Formulierung als auch dem musikalischen Motiv das gleiche Sem, z. B. {aufwärtsgerichtet}. Die beiden heterogenen Zeichen konstituieren damit eine arieninterne Isotopie, die an mehreren Stellen des gleichen Stücks – und wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, sogar über dessen Grenzen hinaus – sowohl textlich wie musikalisch immer wieder aufgegriffen und bestätigt wird. Ein weiteres Beispiel für die nachträgliche textliche Deutung eines vorgegebenen musikalischen Motivs durch den Dichter bzw. für das zieltextliche Anknüpfen an

eine in der Musik bereits konturierte Isotopieebene findet sich in derselben französischen Arie nur wenige Takte nach der eben beschriebenen Passage, und zwar an folgender Textstelle:



Circene:	non	per	de	la	spe	ran	za	(<i>Le feste d'Apollo, Atto d'Aristeo, S. 15</i>)
Orphée:	<i>l'a</i>	<i>mour</i>	<i>ac</i>	<i>croît</i>	<i>ma</i>	<i>flam</i>	<i>me,</i>	(<i>Orphée</i> I.4, 30ff.)
Orpheus:	o	Lie	be	schür	die	Flam	men,	(<i>Orphée_de_HS</i> I.4, 30ff.)

Abb. 18: Musikalische Textausdeutungen in
„L’espoir renaît dans mon âme“ II (*Orphée* I.4, T. 36–38)

Hier unterlegt Glucks französischer Übersetzer der vorgegebenen Musik das Wort „accroît“ und damit bewusst oder unbewusst ein Lexem, das gemäß einer kognitivistischen Interpretationskette („accroître“ = Augmentation = Anhäufung = aufwärtsgerichtete Bewegung) als ein passendes Pendant zur sich hinaufschraubenden Motivik gewertet werden kann. Das gesamte Satzsegment „accroît ma flamme“ greift überdies die bei aufsteigender Grundtendenz auch immer wieder zu einer tieferen Note des F⁷-Dreiklangs zurückfallende Linie auf und legt die Interpretation dieses Motivs als ‚Emporzüngeln‘ der bezeichneten Flammen nahe. Mit der Wendung „schür die Flammen“ bezieht sich auch der deutsche Übersetzer, allerdings impliziter, auf eine die Vorstellung des stetigen Anwachsens. Der *Atto d’Orfeo* hingegen entbehrt an dieser Stelle eines expliziten verbalen Ankers für das beschriebene musikalische Motiv (wenn man denn hier wirklich nur nach einer isolierten und lokalen Bedeutungszuweisung suchen und die übergeordnete Semantik der gesamten Arie, die auch diese eine Stelle interpretierbar macht, erst einmal außer Acht lassen möchte).

5.3.2 Der synsemiotische Aufbau werküberspannender Isotopieebenen in Original und Derivat

Die bisher angeführten Beispiele haben gezeigt, inwiefern der translatorische Eingriff in ein polysemiotisches Kommunikat vornehmlich lokale bzw. punktuelle synsemantische Bezüge übernehmen, verändern oder tilgen kann. Die letzten beiden Exempla zeigten darüber hinaus, wie auch das semantische Potenzial einer vorgegebenen musikalischen Struktur, die womöglich ihrerseits vorher verbal motiviert war, aufgrund des Wegfalls des ursprünglichen Textes aber als eigenständig betrachtet werden kann, zu neuen (zielsprachlichen) Formulierungen veranlasst, die sich in semantischer Hinsicht implizit oder explizit auf sie beziehen und diese vielleicht sogar noch in eine andere als im originalen Kommunikat intendierte Richtung monosemieren. Als Ergänzung zur Analyse solch punktueller Ton-Wort-Verbindungen soll nun, wie angekündigt, eine die gesamte Oper

überspannende Sinndimension exemplarisch herausgegriffen werden, die im *Orfeo* deswegen als konstitutiv erachtet werden kann, weil sie in Wort und Ton über das ganze Werk hinweg als Isotopieebene aufrechterhalten wird.

Es handelt sich hierbei um die im *Orfeo* immer wieder bestätigte Gleichung, nach der für zwei Liebende das Getrenntsein die Hölle, die traute Zweisamkeit dagegen den Himmel bedeutet. Der besondere Reiz des Orpheus-Stoffes und seiner Bearbeitung durch Calzabigi liegt eben darin, dass diese metaphorische Gleichung auch dann ihre Gültigkeit behält, wenn sich die Protagonisten tatsächlich in den jeweiligen Jenseits-Bereichen, d. h. in der Unterwelt bzw. den elysischen Gefilden, befinden. Diese Isotopieebene zu beschreiben heißt auch ein semantisches *tertium comparationis* zu umreißen, an dem das Original und seine Übersetzungen gemessen werden können. Dass das Original das *tertium comparationis* stellt, wird hier (anders als in einigen skopostheoretischen Untersuchungen) nicht als problematisch angesehen, geht es doch in diesem Kapitel gerade um die Frage, ob eine synsemiotisch aufgebaute Isotopie des Originals auch in den Translaten beibehalten werden kann. Doch auch der umgekehrte Fall, dass nämlich ein zielkulturelles Derivat eine von ihrem Interpreten für wichtig befundene Isotopieebene konstruiert, die im Original nicht oder nur rudimentär vorgezeichnet war, lässt sich erst bei einem Vergleich von Ausgangs- und Zielkommunikat ermitteln. Die Frage, der es im Folgenden im Besonderen nachzugehen gilt, lautet, ähnlich wie für die punktuellen Ton-Wort-Verknüpfungen: Ermöglichen die Elemente der zielkulturellen Derivate des *Orfeo* den Aufbau ähnlicher synsemiotischer Isotopieebenen bzw. Interpretationslinien? Inwieweit wird eine im Original oft bestätigte Isotopie in den Derivaten ebenso als zentrale und damit erhaltenswerte Größe erachtet? In welchem Maße kann sie unter Berücksichtigung aller anderen Invarianten letztlich erhalten werden? Zunächst soll die oben erwähnte Isotopieebene wieder am Librettotext festgemacht werden. Die relevanten Textstellen des Originals werden dabei mit den jeweils interessierenden Übersetzungen angeführt. Bleiben diese unkommentiert, ist davon auszugehen, dass sich die Isotopieebene auch in ihnen manifestiert. Auf semantische Abweichungen des Derivats vom Original wird dagegen ausdrücklich hingewiesen.

Im Original und dessen deutschen Derivaten geht Orfeo auf den göttlichen Erlass ein, er dürfe seine Geliebte nur unter der Bedingung aus dem Jenseits zurückholen, dass er sie nicht anschau und ihr den Grund dafür nicht nenne. Obwohl ihn diese Auflage mit Zweifeln und Zukunftsängsten plagt, stellt er sich den Unwägbarkeiten der Jenseitswanderung mit der sentenzartigen Wendung:

ORFEO: Il grande, l'insoffribil de' mali è l'esser **privo dell'unico dell'alma amato oggetto**. (*Orfeo* I.2, T. 167ff.)

ORPHEUS: Das größte, unerträglichste Leiden **liegt im Verluste des höchstgeliebten Wesens**, des Kleinods der Seele. (*Orfeo_de_HS* I.2, T. 167ff.)

ORPHEUS: Vermag der Mensch doch alles zu ertragen, nur nicht das Eine: **zu scheiden von der, die ihm das Liebste war**. (*Orfeo_de_HA* I.2, T. 167ff.)

Nichts sei so schmerzhaft wie die Trennung von der Angebeteten. Den möglicherweise bevorstehenden Höllenqualen, die Orfeo beim Eintritt in die Unterwelt vom Furienchor auch nochmals angedroht werden, fühlt dieser sich deswegen imstande, die Stirn zu bieten, weil sie ihm erträglicher erscheinen als die gegenwärtigen Schmerzen über den frühen Verlust seiner Geliebten. Ein Leben ohne sie bedeutet für Orfeo die Hölle auf Erden, wie er selbst vor den Bewohnern der Unterwelt bezeugt:

ORFEO: Mille pene, ombre moleste, come voi sopporto anch'io; **ho con me l'inferno mio**, me lo sento in mezzo al cor. (*Orfeo* II.1, T. 186–203)

ORPHEUS: Tausend Qualen, fühllose Schatten, euren gleich sind mir bereitet! **Trag in mir die eig'ne Hölle**, die mir **heiß** im Herzen **brennt**. (*Orfeo_de_HS* II.1, ebd.)

ORPHEUS: Tausend Qualen, drohende Schatten, trag gleich Euch auch ich im Herzen! **Lodern doch der Hölle Flammen** auch in meiner eignen Brust. (*Orfeo_de_HA* II.1, ebd.)

Beide deutsche Übersetzungen spielen expliziter als das Original auf das gängige Bild der Hölle als brennenden Ort an und übertragen dieses auf den Seelenzustand des Titelhelden. Abert, der das „Lodern [...] der Hölle Flammen“ direkt anspricht, ist hierin eindeutiger als Swarowsky, in dessen Fassung dem Orfeo die Sehnsucht nach seiner Geliebten „heiß im Herzen brennt“. Im Original beschreibt Orfeo den Verlust Euridices weniger konkret als „meine Hölle“, die er mitten im Herzen spüre; er impliziert damit allenfalls, dass dieser Verlust in ihm brenne wie ein regelrechtes Höllenfeuer. In allen drei Fassungen kommt unterdessen zum Ausdruck, dass Orfeo auf eine Gemeinsamkeit mit den Höllenbewohnern pocht und damit eine Grundlage für ihre Empathie ihm gegenüber schafft. Mit seinem im wahrsten Sinne herzerweichenden Gesang besänftigt Orfeo nun die Furien, die ihm Einlass ins Elysium, den Aufenthaltsort seiner Eurydike, gewähren. Seine Eindrücke beim Betreten dieses Ortes fasst er u. a. in folgende von einem semantisch sehr reichhaltigen Instrumentalsatz begleitete rezitativische Verse:

ORFEO: Questo è il soggiorno de' fortunati eroi. Qui tutto spira un tranquillo contento, **ma non per me**. Se l'idol mio non trovo, sperar no'l posso: i suoi soavi accenti, gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso **sono il mio solo, il mio diletto Eliso**. (*Orfeo* II.2, T. 60–80)

ORPHEUS: Ja, dies ist die Wohnung zuhächst beglückter Helden! Alles verströmt hier der Zufriedenheit Ruhe, **doch nicht für mich!** Bleibt sie, die Liebste verloren, stirbt all mein Hoffen! Nur ihre geliebte Stimme, ihr Aug' in strahlendem Scheine, ihr Lächeln voll Süße, **sie sind mein Himmel, sie mein Elysium alleine!** (*Orfeo_de_HS* II.2, T. 60–80)

ORPHEUS: Hier ist der Wohnsitz der seligen Heroen! Seliger Frieden ist hier allen beschieden, **ach nur nicht mir**. Soll Teure ich dich nicht finden, muß ich verzagen! Ihre holde Stimme, Ihrer Augen schmeichelndes Kosen, Ihr süßes Lächeln, **sie nur allein gewähren mir Elysische Wonne!** (*Orfeo_de_HA* II.2, T. 60–80)

Orpheus' Elysium ist nicht jener sich ihm unmittelbar nach seiner Ankunft klar und rein bietende Ort („Che puro ciel“), sondern das Zusammensein mit Eurydike, das durch deren Tod ein abruptes Ende fand und das erneut zu erwirken die dringliche Mission seiner Jenseitswanderung darstellt. In den elysischen Gefilden erfragt er bei einer Menge von Heroen den genauen Aufenthaltsort seiner Geliebten und unterbricht, nachdem er bereits einen Chor über sich hat ergehen lassen, in dem diese ihn zum Verweilen überreden wollen („Vieni a' regni del riposo“, II.2), ungeduldig deren seligen Reigen, um so die Antwort zu beschleunigen:

ORFEO: Se foste amanti, conoscereste a prova quel **focoso desio** che mi tormenta, che per tutto è con me. **Nemmeno in questo placido albergo esser poss'io felice, se non trovo il mio ben.** (*Orfeo* II.2, T. 203–210)

ORPHEUS: Wärt ihr Verliebte, erführt ihr an euch selber dieses **glüh'nde Verlangen**, das mich durchzittert und mich nimmer verläßt. **Selbst hier in heit'ren, wonnigen Gefilden lebte ich fern eurem Glücke, eh' ich sie nicht gefunden!** (*Orfeo_de_HS* II.2, T. 203–210)

ORPHEUS: Fühlet ihr Liebe, so kenntet ihr sie selbst die **verzehrende Glut**, die unablässig meine Seele durchloht. Ach, nimmermehr gibt **selbst dieser Ort des Friedens Ruhe und Glück mir zurück, bleibt die Liebe mir fern!** (*Orfeo_de_HA* II.2, T. 203–210)

Das Elysium ist für einen Liebenden nicht automatisch der Ort höchster Glückseligkeit, sondern eben nur, wenn die Geliebte dort auch gegenwärtig ist. Interessant ist an dieser Stelle, dass diesmal tatsächlich auch im italienischen Original – anders als dies oben bei Orpheus' Gesang in der Unterwelt der Fall war – von einem „focoso desio“, von einem ‚feuerartigem Verlangen‘ die Rede ist. Dieser Umstand kann zur translatorologisch relevanten Beobachtung führen, die deutschen Übersetzer hätten in ihren Translaten an jener oben genannten Stelle also eine Isotopieebene antizipiert, die das Original später ohnehin verstetigt. Die angemerkte Abweichung vom Original kann in diesem argumentativen Kontext also nicht als Übersetzungsfehler angesehen werden.

Von Orpheus' ungeduldiger Treue bewegt, geleiten die Bewohner des Elysiums Eurydike sodann zu ihrem Angetrauten und bestätigen mit ihrem nächsten Chor („Torna, o bella, al tuo consorte“, II.2) wiederum sentenzartig und ganz explizit Orpheus' Gleichsetzung von Liebesglück und Himmelswonne:

CORO: Torna, o bella, al tuo consorte, che non vuol che più diviso sia da te pietoso il ciel. Non lagnarti di tua sorte, **ché può dirsi un altro Eliso uno sposo sì fedel.**” (*Orfeo* II.2, 213f.)

CHOR: Wieder kehrt dem Freund, o Schöne, denn kein Gott will es mehr leiden, daß er Dir geschieden sei. Deinem Lose dich versöhne, **des Elysiums süße Freuden beut dir auch des Gatten Treu.** (*Orfeo_de_HS* II.2, 213f.)

CHOR: Nimm ihn auf in deinen Armen, den der Götter huldreich Erbarmen gnädig führt zu Dir zurück! **Magst Elysiums Glück verschmerzen! An des treuen Gatten Herzen blüht dir neues Himmelsglück.** (*Orfeo_de_HA* II.2, 213f.)

Die Synonymie von ‚Paradies‘ und ‚trauter Zweisamkeit‘ wird unmissverständlich angesprochen. Doch ist hier darüber hinaus darauf hinzuweisen, von welcher Subtilität Calzabigis Text an dieser Stelle ist. Vielsagend ist in diesen Versen nämlich das meisterhaft platzierte, aus einer komplexen Satz inversion hervorgehende Hyperbaton „che non vuol [...] il ciel“, durch das die Eindeutigkeit darüber verblasst, ob in diesem zweiten Halbsatz nun der Himmel („il ciel“) oder vielmehr der Angetraute („tuo consorte“) das Subjekt (bzw. das Objekt) darstellt. Die syntaktische und damit auch semantische Hierarchie der Satzglieder wird aufgebrochen, Subjekt und Objekt oder (bezogen auf die Gleichung) Definiens und Definiendum sind austauschbar. Die Textstelle wird ambig und bestätigt damit noch einmal die dargelegte Interpretationslinie, wonach Himmel und Liebesglück praktisch gleichbedeutend sind. In beiden deutschen Übersetzungen ist diese metaphorische Gleichung durch Signalwörter wie „auch“ (*Orfeo_HS*) oder „neues“ (*Orfeo_HA*) wiedergegeben.

Eine weitere Textstelle greift die Gleichung der Liebe als wahres Elysium noch einmal auf, und zwar die, in der Orfeo sich nach Verlassen des Elysiums an die zu Bewusstsein kommende Euridice wendet und sie mit folgender Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft zur Eile drängt:

ORFEO: Fra poco **il nostro cielo**, il nostro sole, il nostro mondo di bel nuovo vedrai!
(*Orfeo* III.1, T. 14–17)

ORFEO: Die Erde, den alten **Himmel**, die alte Sonne, die Menschen sollst von neuem du sehen! (*Orfeo_de_HS* III.1, T. 14–17)

ORFEO: In kurzem wirst **unsern Himmel**, unsre Sonne, die Erde du beglückt wiedersehn. (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 14–17)

Obwohl sich „il nostro cielo“ im Hinblick auf die Aufzählung, deren Teil die Wendung ist, auch ganz wörtlich und materiell als Teil der Oberwelt auffassen ließe, zu der Orpheus und Eurydike zu gelangen im Begriff sind, ist auch eine metaphorische Lesart dieser Stelle durchaus möglich. Nahegelegt wird sie im Original und in Aberts Übersetzung u. a. durch das vorangeschaltete Possessivpronomen („il nostro cielo“ bzw. „unsern Himmel“). Weniger naheliegend ist eine solche Interpretation bei Swarowskys Text, in dem lediglich die Rede ist vom „alten“, den beiden Liebenden also bekannten Himmel.

Orpheus bestätigt auch in seinem letzten rezitativen Dialog mit Euridice, bevor er sie zum zweiten Mal verliert, dass die Auflage, sich nicht umdrehen zu dürfen, für ihn die Hölle bedeute („in questo orrido inferno“ *Orfeo* III.1, T. 362f.; „in dieser fürchterlichen Hölle“, *Orfeo_de_HS* und *Orfeo_de_HA* ebd.). Derweil bekundet Eurydike, sie bevorzuge den Tod vor der Aussicht auf ein Zusammenleben mit ihrem (ja nur notgedrungen) erkalteten, un-nachgiebigen und sich demnach so distanziert gebenden Mann:

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

EURIDICE: No, **più cara è a me la morte**, che di **vivere** con te. (*Orfeo* III.1, T. 109ff.)

EURYDIKE: Nein, **will lieber dem Tod gehören**, als mit dir durchs **Leben** gehen! (*Orfeo_de_HS* III.1, T. 109ff.)

EURYDIKE: **Eher will ich zu den Schatten**, als mit Dir zum **Lichte** gehn! (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 109ff.)

So viel sei zur verbalen Konstituente dieser werküberspannenden Isotopie angeführt. Auch die deutschen Übersetzungen ermöglichen deren Aufbau, wenn auch die zielsprachliche Wortwahl manchmal der Kohärenz des *Orfeo* entbehrt, andererseits aber durch die Vorwegnahme späterer Sinnbausteine des Originals auch neue kohärenzstiftende Elemente hinzufügt. Dabei hält sich m. E. Swarowskys Translat enger an das italienische Original als Aberts Fassung. Diese muss ihm offensichtlich vorgelegen haben, greift doch Swarowskys Übersetzung von 1962 in vielen Fällen auf zielsprachliche Wendungen zurück, die sich bereits in Aberts *Orpheus*-Version von 1914 finden.

Dieses Spiel der Dichotomien (Himmel–Hölle, Einsamkeit–Zweisamkeit) wird durch die Musik in vielfältiger Weise aufgegriffen. Was liegt für einen Komponisten hierfür näher als der plakative musikalische Kontrast zwischen Dur- bzw. Moll-Harmonik und – speziell in der Gattung bzw. Kommunikatsorte Oper – zwischen rezitativischer und arien- bzw. liedhafter Faktur? Anhand dieser (aber auch anderer) Kompositionsmittel lässt sich zeigen, wie Gluck bei der Vertonung von Calzabigis Libretto die textlich angelegte Isotopieebene in der Musik weitergeführt und die Musik nach der Semantisierung auch als Kommentar für Textstellen verwendet hat, die nicht explizit Bezug auf die gleiche Isotopie nehmen. In den folgenden Abschnitten soll es daher genauer darum gehen, drei Schlüsselmomente im *Orfeo*, zum einen das mehrstrophige Lied „Chiamo il mio ben così“ (I.1), zum anderen das Accompagnato „Che puro ciel“ (II.2) und schließlich auch die Rondo-Arie „Che farò senza Euridice“ (III.1) in Bezug auf die werkinterne Tonartensymbolik sowie ihren kompositorischen Charakter als Rezitativ, Arie oder Arioso zu analysieren. Die Auswahl der genannten Stücke erklärt sich u. a. durch deren umstrittene Stellung in den verschiedenen bisher geleisteten, meist musikwissenschaftlichen Werkexegesen. Denn indem sie z. B. den aus der semiotischen Perspektive interessanten Fall der synsemantischen Kontradiktion exemplifizieren, verschließen sie sich einer oberflächlichen oder naiven Werkinterpretation und fordern den Rezipienten heraus, schlüssige Interpretationswege zu finden, welche die sich widersprechenden Elemente letztlich miteinander versöhnen.²⁸⁰ Die folgenden Abschnitte wollen zeigen, dass die oben beschriebene Isotopiekette helfen kann, die synsemantische Kontradiktion interpretierbar zu machen. Es soll dabei explizit danach gefragt werden, ob die Übersetzungen die Semantisierung der Musik in gleicher Weise wie das Original

280 Gerber beobachtet in Bezug auf „Chiamo il mio ben così“, dass an dieser „Rondokantate“, wie er sie nennt, „viel herumgerätselt [wurde], um ihren Sinn zu deuten“ (1950: 135).

ermöglichen und denselben Interpretationsweg erlauben oder nicht. Da sich bei allen drei Stücken die französische Fassung (weitgehend) an die Originalmusik hält, können sie und alle deutschen Derivate in diesem Fall als herkömmliche Librettoübersetzungen gleichberechtigt nebeneinander betrachtet werden.

5.3.2.1 „Che puro ciel“ (II.2)

Beschrieben wird zunächst Orfeos *Accompagnato*-Rezitativ im zweiten Akt, „Che puro ciel“ (II.2), das nicht nur aufgrund seiner Position, sondern auch inhaltlich eine zentrale Stellung in der Oper einnimmt und die oben zunächst einmal nur textlich nachgewiesene Isotopieebene unmittelbar musikalisch aufgreift. Schon im *Orfeo* stellt dieses Stück eine (bzw. die einzige) Entlehnung aus einer früheren Oper dar. Zugrunde gelegt wurde ihm die Arie „Se povero il ruscello“ aus der Oper *Ezio* (I.8; S. 108–124). Die Analyse dieses Stücks soll durch die in Anhang 8.2 angeführte Tabelle mit Angaben zu Tonartenfolge und satztechnischer Faktur gestützt und veranschaulicht werden.

Nachdem Orfeo mit seinem Gesang die Furien und Schatten besänftigt hat und die Unterwelt passieren durfte (II.1), gelangt er in dieser Szene (II.2 im *Orfeo*, II.3 im *Orphée*) in die elysischen Gefilde. Ihm bietet sich ein Ort überwältigender Klarheit, ein *locus amoenus*, der zunächst instrumental im strahlenden C-Dur, Andante und 4/4-Takt gezeichnet wird (T. 29–41). Der Flöte und dem Violoncello ist eine im ersten Takt zwar gemeinsam begonnene, dann aber durchweg im komplementären Rhythmus vorgetragene Vogelrufmotivik gegeben:



Abb. 19: Vogelrufmotivik in „Che puro ciel“ (*Orfeo* II.2, T. 29f.)

Die erste Violine ahmt in wellenartig dahinfließenden Sechzehntel-Triolen ein Bächlein – den im Incipit der *Ezio*-Arie genannten „ruscello“ –,



Abb. 20: Bach-Motivik in „Che puro ciel“ (*Orfeo* II.2, T. 29f.)

die zweite Violine das Säuseln des Windes nach.



Abb. 21: Wind-Motivik in „Che puro ciel“ (*Orfeo* II.2, T. 29f.)

Alle diese Naturerscheinungen setzen mit Beginn des Stückes (II.2, T. 29) gemeinsam ein und werden auch nach dem Eintritt der Gesangsstimme in Takt 41 als Begleitung derselben nahezu durchgängig beibehalten. Sie bilden nach Orfeos eigener Beobachtung „süße und anmutvolle Harmonien“ (*Orfeo*_de_ HS II.2, T. 46ff.). Aus der Sicht der Polysemiotizitätsforschung ist dieser Instrumentalsatz, auf den sich nachfolgend mit der Benennung ‚Elysium-Begleitung‘ bezogen werden soll, sowohl auf der syntaktischen als auch auf der semantischen Ebene interessant: Die bereits beim ersten Hören intuitiv einen *locus amoenus* bezeichnende instrumentale Einleitung (T. 29ff.) kann mit den etliche Takte später genannten textlichen Entsprechungen (ab T. 46ff.) erst vollständig interpretiert werden, denn erst dort werden die Signifikate der musikalischen Motive in aller Klarheit genannt:

ORFEO: Che dolce, lusinghiera armonia formano insieme **il cantar degli augelli, il correr de’ ruscelli, dell’aure il sussurrar!** (*Orfeo* II.2, T.46–54)

Erst der Gesang beschreibt in eindeutiger Weise die von Orpheus bei Eintritt ins Elysium (akustisch) wahrgenommenen Elemente: die dialogisierenden Vogelrufe („il cantar degli augelli“, T. 49f.), das Rauschen des Baches („il correr de’ ruscelli“, T. 51f.) und das Säuseln der Lüfte („dell’aure il sussurrar“, T. 52ff.). Im Kleinen findet man hier einen Typus synsemantischer Bezugnahme, den Wagner später als „Ahnung“ (1852/2008: 344ff.) bezeichnen wird: Das Orchester antizipiert eine musikalische Struktur, die vom Rezipienten intuitiv aufgenommen, erst später aber zufriedenstellend semantisiert wird, wenn z. B. bestimmte Verse des Librettos rückwirkend auf sie Bezug nehmen.²⁸¹ Dass in der ‚Elysium-Begleitung‘ alle Motive gleichzeitig ertönen, lässt darüber hinaus auch erahnen, wie semantisch vielschichtig ein mehrstimmiger musikalischer Satz sein kann und wie sich hier, anders als beim in der strukturalistischen Tradition stets als lineare Zeichenkette beschriebenen Text, musikalische Zeichen in vielfältiger Weise überlagern und überschneiden können. Da dieser Umstand aber sowohl am Original als auch an den Derivaten beobachtet werden kann, soll in diesem Rahmen nicht näher auf ihn eingegangen, sondern die bisherige Argumentationslinie wieder aufgegriffen werden.

Die musikalische Ausdeutung der elysischen Gefilde beginnt in C-Dur und damit in einer Tonart, die seit der Konstitution der Dur-Moll-Harmonik als

281 Den rückwirkenden Bezug einer musikalischen Struktur auf eine bereits erfolgte Semantisierung bezeichnet Wagner als „Erinnerung“ (1852: 349).

Symbol für Helligkeit, Reinheit und z. T. auch Naivität verwendet wird (vgl. Marx 1863/II: 365). Im *Orfeo* wird sie dieser Konvention entsprechend zum Sinnbild des „puro ciel“ (T. 41f.) und werkintern infolge der textlich nachgewiesenen metaphorischen Übertragung auch zum Symbol des Vereintseins von Orpheus und Eurydike. A. B. Marx bescheinigt C-Dur als Tonart ohne jegliche Vorzeichen eine mittlere Stellung im System der Tonarten. Von den ins Helle strebenden Kreuztonarten und den ‚dunklen‘ b-Tonarten ist C-Dur gleich weit entfernt. Zwar kann C-Dur als klar, rein und heiter beschrieben werden, die Tonart ist dennoch auch von Indifferenz und Distanziertheit geprägt (vgl. 1863/II: 365). Das Elysium als indifferenter, apathischer Raum – eine Isotopieebene, die im *Orfeo* noch relativ implizit bleibt, im *Orphée* aber, wie in Kapitel 5.2 angedeutet wurde, stärker hervortritt. Die musikalische Gestaltung zeichnet allerdings nur zu Beginn des Stücks die anmutsvolle Stätte der Seligen nach, von der Orpheus einen ersten Eindruck gewinnt; sie wird aber bald zum Ausdruck des vom Protagonisten subjektiv erlebten Elysiums. Hier angelangt, ist ihm die geliebte Eurydike nicht automatisch wiedergegeben; auch hier spürt er die schmerzliche Entbehrung. Dementsprechend schnell folgt dem anfänglichen C-Dur (T. 42) eine Eintrübung des gesamten Satzes nach Moll (T. 47: c-Moll, T. 50: g-Moll, T. 54: d-Moll), während Orfeo in textlicher Hinsicht weiterhin Beschreibungen desselben Orts liefert. Zwischen dem Text, der das Elysium denotiert, und der Musik, die Orfeos Gefühlszustand bezeichnet, etabliert sich ein Spannungsverhältnis differenter Bedeutungsaspekte.

Doch nicht nur die Harmonik, auch die satztechnischen Möglichkeiten des Accompagnato-Rezitativs, deren gesamte Breite Gluck in dieser Szene ausschöpft, legen Zeugnis davon ab, dass das Elysium für Orfeo, der seine Euridice noch nicht wiedergefunden hat, keinen Ort der Seligkeit, sondern weiterhin einen Zustand innerer Unruhe und Aufgewühltheit darstellt. Trägt Orfeo von Takt 41 bis 54, die Melodik der Solo-Oboe aufgreifend, seine Eindrücke von den himmlischen Gefilden noch im ariosen Stil und gleichzeitig zur ‚Elysium-Begleitung‘ vor, drücken nun, von Takt 55 bis 68, die nur spärlich instrumentalbegleiteten rezitativischen Passagen, die von Zwischenspielen durchbrochen werden, den inneren Abstand Orfeos zu diesem Ort aus:

Questo è il soggiorno de' fortunati eroi. // Qui tutto spira un tranquillo contento, **ma non per me.** // Se l'idol mio non trovo, sperar non posso! (*Orfeo* II.2, T. 55–68)

Eine ähnliche Funktion wie die Moll-Eintrübung in Takt 47 (und vorher in Takt 34) übernimmt im Text die adversative Konjunktion „ma (non)“ („doch nicht“), welche die Gegensätzlichkeit zwischen dem beschriebenen und dem erlebten Elysium schlagartig erfahrbar macht. Die seligen Geister mögen im Elysium ihre angenehme Ruhestätte finden, solange Orfeo seine Angetraute nicht zurückerhält, gilt dies nicht für ihn. Seine Definition von Himmelsglück deckt sich nicht mit dem bisher Beobachteten, daher liefert er sie im nächsten Abschnitt nach:

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

ORFEO: I suoi soavi accenti, gli amorosi suoi sguardi, il suo bel riso, sono il mio solo, il mio diletto Eliso! (*Orfeo* II.2, T. 71–80)

ORPHEUS: Nur ihre geliebte Stimme, ihr Aug' in strahlendem Scheine, ihr Lächeln voll Süße, sie sind mein Himmel, mein Elysium alleine! (*Orfeo_de_HS* ebd.)

ORPHEUS: Ihre holde Stimme, Ihrer Augen schmeichelndes Kosen, Ihr süßes Lächeln, sie nur allein gewähren mir Elysische Wonne! (*Orfeo_de_HA* ebd.)

Bei Orfeos Neudefinition dessen, was für ihn das Elysium darstellt, rekurriert Gluck wiederum auf den reichhaltigen Instrumentalsatz. Neun Takte Gesang, in denen sich Orfeo die Stimme, die Augen und das Lächeln seiner Geliebten in Erinnerung ruft, kulminieren in der zentralen Aussage, nur die abhanden gekommene Euridice könne ihm die „Elysische Wonne“ zurückbringen (*Orfeo_de_HA*, T. 79f.). Unmittelbar in Musik ausgedrückt ist die Steigerung von Orfeos tragischer Erregtheit im harmonischen Verlauf dieser Passage. Aufbauend auf einem sehnsuchtsvoll aufsteigenden, chromatischen Bass [H–c–cis–d–dis–e–eis–fis] (ab T. 71) schraubt sich die Gesangslinie immer weiter in den Bereich der Kreuztonarten, bis sie am Kulminationspunkt der verbalen Aussage eine Tonart erreicht, die im Quintenzirkel kaum weiter vom C-Dur der trauten Zweisamkeit entfernt sein könnte: Cis-Dur. Als verminderten Dominantklang zum darauffolgenden Fis-Dur konzipiert, entbehrt der Mehrklang des Grundtons und damit – wie im Übrigen Orfeo selbst – einer festigenden Grundlage. Vielsagend ist an genau dieser Stelle auch die erneute Unterbrechung der ‚Elysium-Begleitung‘ in Takt 79. Denn wenn sich Orfeo auch sein eigenes Elysium ausmalen kann, bleibt es dennoch bei einer lediglich sehr intensiv erlebten Illusion. Der für die Instrumente geltende Volltakt Pause steht für diese Leere, die Orpheus an ebendiesem Höhepunkt seiner Aussage in aller unerbittlichen Härte spürt (Abb. 22).

In den Übersetzungen dieser Textstelle bleibt nun der semantische Gehalt der originalen Verse im Groben erhalten, wenn man nur von den Konnotationen absieht, die sich bei der Rezeption von Swarowskys („ihr Aug' in strahlendem Scheine, ihr Lächeln voll Süße“) genauso wie von Aberts („Ihrer Augen schmeichelndes Kosen, Ihr süßes Lächeln“) eher galant anmutendem Katalog von Euridices Schönheiten einstellen. In Swarowskys deutscher Fassung steht allerdings nicht der oben als Kulminationspunkt fungierende Begriff *Elysium* an der letzten, in verbaler wie musikalischer Hinsicht semantisch markierten Position, sondern dieser wird um zwei Schläge vorgezogen und im vorherigen Vers sogar durch einen quasisynonymen Begriff (*Himmel*) vorweggenommen. Swarowsky bedient sich hier der rhetorischen Figur des Hendiadyoins als übersetzerisches Verfahren mit dem Ziel, die originale Silbenzahl beizubehalten. Damit verschieben sich allerdings auch die synsemantischen Relationen, denn das erste Glied des Hendiadyoins wird von Orfeo gesungen, noch bevor der Instrumentalbegleitung eine Generalpause beschieden ist. Die oben beschriebene Semiose, die sich an der Inbezugsetzung der Generalpause zu der unbegleitet zu singenden Wendung „il mio diletto Eliso“ entzünden kann, wird mit der zielsprachlichen Fassung also er-

so - - - no il mio so - - - lo,
 sie sind mein Him - - - mel,
 sie nur al - - - lein ge - - -

il mio di - let - to E - li - so! (*Orfeo*)
 sie mein E - ly - sium al - let - ne! (*Orfeo* de HS)
 wäh - ren mir E - ly - si - sche Won - ne! (*Orfeo* de HA)

C₃ E₇⁹ C₃ F₇⁹ Fis₇⁹ Fis₇⁹

Abb. 22: Musikalische Ausdeutung von Euridices Fehlen
 in „Che puro ciel“ (*Orfeo* II.2, T. 78–80)

schwert und bleibt dem Verständnis der oben angeführten textlichen Parallelstellen überlassen. Es sind vermutlich der Rhythmus und die Betonungsstruktur, die Swarowsky dazu zwingen, die Wortstellung zu ändern, mit ihm aber auch jenen inhaltlich motivierten Spannungsbogen aufzugeben, der im Original mit musikalischen und verbalen Mitteln bis zuletzt gespannt wird. Ein weiterer Grund für die Umstellung der Satzglieder dürfte im Willen des Übersetzers gelegen haben, den Reim *riso–Eliso* zu erhalten (*Scheine–alleine*). Das Wort *Elysium* konnte wohl aus diesem Grund nicht ans Ende des Verses treten, sind doch im Deutschen wenig Reimwörter mit dem gleichen Ablaut zu finden – einmal ganz abgesehen von der reichlich archaischen Wirkung, welche die Häufung dieser Silbe in aufeinanderfolgenden Versen mit sich bringen würde.

Aberts Vorschlag, für dieselbe Passage nähert sich der Wortstellung des italienischen Originals eher an, wenn er auch die metaphorische Gleichung ‚Euridices Vorzüge sind das Elysium‘, die im Original explizit an diese Stelle gesetzt („*sono il mio solo, il mio diletto Eliso*“) und die von Swarowsky trotz allem erhalten wird („*sie sind* mein Himmel, mein Elysium“), fast schon zu einem impliziten Vergleich abschwächt („gewähren mir Elysische Wonnen“). Abert erachtet den originalen Reim an dieser Stelle als nicht erhaltenswert bzw. nicht als ranghohe Invariante. Da seine zielsprachliche Formulierung im Vergleich zum Original um eine Silbe erweitert ist, fügt er der Gesangslinie eine Note hinzu, indem er in T. 79 die Viertelnote auf dem ersten Schlag in zwei Achteln aufspaltet. Diese Veränderung der Notenwerte darf nicht verurteilt werden, bedenkt man, dass es sich hier erstens um rezitativische Verse handelt (die kleinere rhythmische Eingriffe in den Notentext ja eher legitimieren als geschlossene Nummern; s. u. Kap. 5.4) und dass zweitens die vier Achtel dieser ersten Takthälfte nun dem auf dem dritten Schlag zu singenden Wort „Elysische“ zusätzlich Gewicht verleihen.

Für die Pariser Bühne wandeln Gluck und Moline „*Che puro ciel*“ etwas ab (vgl. Anhang 8.2). Zugrunde gelegt wurde dem *Accompagnato* im *Orphée* nicht die Fassung dieses Stücks aus dem Wiener *Orfeo*, sondern eine für die Hochzeitsfeierlichkeiten im Rahmen der 1769 in Parma stattfindenden Vermählung von Ferdinand von Bourbon-Parma und Maria Amalia von Österreich überarbeitete Version. Wie in dieser früheren italienischen Bearbeitung wird auch in „*Quel nouveau ciel*“ (*Orphée* II.3, T. 1–55) die Harmonik und die satztechnische Faktur des Wiener Originals im Wesentlichen beibehalten. Der Text wird, der französischen Prosodie folgend, aber anders rhythmisiert und der weitgehend, aber eben nicht notengetreu, übernommenen ‚Elysium-Begleitung‘ angepasst. Wie in der Parmeser Fassung wird die Vogelruf-Motivik, im Original von Flöte und Violoncello im komplementären Rhythmus vorgetragen, gänzlich getilgt. Das Violoncello ergeht sich nun in langgehaltenen Liegetönen, während der Flöte das gleiche Motiv zukommt, mit dem die zweite Violine bedacht ist und das im Original das Säuseln des Windes bezeichnet. Nun dialogisieren *diese* beiden Instrumente miteinander.

In „Quel nouveau ciel“ findet man also nicht die clusterartige Gleichzeitigkeit dreier Motive, die im Original der dreiteiligen Aufzählung der elysischen Schönheiten (Gesang der Vögel, Rauschen des Baches, Säuseln des Windes) entspricht. Solche Entsprechungen muss der Rezipient der französischen Fassung nun suchen und das mit der Flöte besetzte Wind-Motiv mit charakteristischem Schleifer auch als Nachahmung des Vogelgesangs interpretieren. Brück sieht in dieser kompositorischen Änderung Glucks Willen, aus den auf eine einzelne verbale Formulierung zurückführbaren und deswegen allzu plakativ ausmalenden musikalischen Motiven des *Orfeo* im *Orphée* Träger einer allgemeineren Stimmung zu machen (vgl. 1925: 441). Er resümiert: „Er will ein Stimmungs- und Klanggemälde des Gesamterlebnisses ‚Elysium‘ bieten. Motive und Klangfarbe der Instrumente ordnen sich unter“ (ebd.: 442). Dies ist übrigens auch an anderen Stellen des vorliegenden Kapitels von Relevanz, nämlich dort, wo Gluck im Gegensatz zu der hier besprochenen Passage die Musik unverändert beibehält, aber eine zielsprachliche Formulierung billigt, die den ursprünglichen Bezug zwischen Einzelmotiv und Text nicht mehr augenfällig zutage treten lässt.²⁸²

Zwei textuelle Erweiterungen machen nicht aufwändige, kleinere musikalische Hinzufügungen notwendig: eine eintaktige im Arioso bei der Textstelle „du ramage des oiseaux“ (T. 22f.) und eine zweitaktige Ergänzung in der rezitativen Passage mit dem Text „chère épouse, objet de ma flamme, toi seule y peux calmer le trouble de mon âme“ (T. 40–42). Eine größere Veränderung betrifft allerdings das Ende des Stückes. Die letzten 16 Takte des italienischen Originals (T. 81–96) werden gestrichen, die Szene an sich ist dadurch gestrafft. Orfeo fragt sich selbst und den Chor nicht mehr nach dem Aufenthaltsort Euridices und auch das kurze Chorrezitativ am Ende, das Eurydikes Kommen ankündigt („Giunge Euridice!“; *Orfeo* II.2, T. 95f.), wird ausgelassen. Es folgt gleich der erste Chor der Heroen und Heroinnen „Viens dans ce séjour paisible“ (*Orphée* II.3, T. 56ff.). Der Schnitt erfolgt an ebenjener exponierten Stelle, an der im Original Orfeo die Liebste als sein einziges Elysium bezeichnet und den Instrumenten eine Generalpause beschieden ist. Die gesamte Stelle lautet in der originalen, der französischen und der auf sie zurückgehenden deutschen Version folgendermaßen:

ORPHÉE : Tes accents tendres et touchants, tes regards séduisants, ton doux sourire, sont les seuls biens que je désire. (*Orphée* II.3, T. 46–55)

ORPHEUS: Deines Worts rührend zarter Laut, ach, dein Lächeln so traut, dein Blick voll Leben können allein mein Glück mir geben. (*Orphée_de_HS* II.3, T. 46–55)

282 Besprochen wurde die Stelle im ersten Rezitativ der Soloszene Orphées („Objet de mon amour“, I.2, T. 44f.) bzw. in Orphées Klagegesang im dritten Akt („J’ai perdu mon Euridice“, ebd. III.1, 418ff.), in welcher der französische Zieltext keinen Verweis mehr auf den Gegensatz zwischen dem Himmel und der Erde als Wohnstätte der Sterblichen beinhaltet, der im *Orfeo* die großen Intervallsprünge motivierte (vgl. Abschn. 5.3.1).

Reimen sich im italienischen Original nur die letzten beiden Verse („riso“ – „Eliso“), greifen in der französischen Version die ersten drei und die letzten beiden Versenden auf den jeweils gleichen Ablaut zurück („accents“ – „touchants“ – „séduisants“ und „sourire“ – „désire“). Dies ist ein Beispiel dafür, wie eine Übersetzung bei allen Invarianten, die es zu beachten gilt, manchmal sogar eine radikalere Gestaltung einführt, als sie im Original gegeben ist, denn Molines Übersetzung weist nicht nur an dieser Stelle eine strengere Reimformung auf als Calzabigis Original. Auch Swarowsky vermag in seiner *Orphée*-Übersetzung die Anzahl der Reime der französischen Vorlage weitgehend beizubehalten („Laut“ – „traut“ und „Leben“ – „geben“). Dass er in seiner Übertragung zugunsten der Silbenaufteilung und des Reimes die Reihenfolge von Orphées Aufzählung von Euridices Vorzügen verändern musste, soll hier nur erwähnt werden; weitere Beispiele für translatorische Erwägungen im Bereich der Syntaktik finden sich im folgenden Kapitel (5.4).

Vom synsemantischen Standpunkt aus ist aber eine Sinnverschiebung von der französischen zur originalen Version zu beobachten: Anders als beim *Orfeo* ist Euridice im *Orphée* zur lebhaften und greifbaren Erinnerung geworden, an die sich Orpheus sogar in direkter Anrede wendet („Tes accents“, „tes regards“, „ton [...] sourire“ bzw. „Deines Worts“, „dein Lächeln“, „dein Blick“). Nicht die paradiesischen Schönheiten dieser Jenseitssphäre begehrt Orphée, sondern allein die seiner Angetrauten. Darin stimmen die französische Fassung und die von Swarowsky angefertigte Übersetzung mit dem originalen *Orfeo* noch überein. Doch bleibt in diesen beiden Fassungen Orpheus' Gleichsetzung von Euridice mit dem Elysium an dieser Stelle implizit. Betont wird durch den französischen Text vielmehr, dass Orphée die elysischen Schönheiten lieber durch die Euridices ersetzt wissen will („sont les seuls biens que je désire“). Insgesamt ersetzt Moline in der französischen Bearbeitung des *Orfeo* die originale Rede vom Himmel („diletto Eliso“, „pietoso il ciel“) oft durch diejenige vom höchsten Gut („les biens que je désire“, vgl. II.3, T. 54f.; „bien suprême“, II.4, T. 13f.). Dementsprechend ist auch in Swarowskys Übersetzung des *Orphée* die Gleichsetzung von Himmel bzw. Elysium und dem teuren Gatten nicht so offensichtlich wie im Original; auch hier bezeichnet Orpheus seine Geliebte unmetaphorisch als höchstes Glück („mein Glück“, „Glückes Lust“). So bestätigt er, anders als der Protagonist der italienischen Oper dies an der analogen Stelle tut, seinerseits nicht die sentenzartige Wendung, mit der die Schar der Seligen im zweiten ihrer Chöre die den elysischen Gefilden wieder abhandenkommende Euridice trösten:

CORO: Che può dirsi un altro Eliso uno sposo sì fedel. (*Orfeo* II.2, 237–244)

CHŒUR : On retrouve l'Élisée auprès d'un si tendre époux. (*Orphée* II.4, 25–32)

CHOR: zum Elysium wird das Leben an des teuren Gatten Brust (*Orphée_de_HS* II.4, 25–32)

Ein kohärenz- und wegen der Wiederaufnahme des gleichen Lexems („il mio diletto *Eliso*“, *Orfeo* II.2, T.79 – „può dirsi un altro *Eliso*“, *Orfeo* II.2, 240) auch kohäsionsstiftendes Merkmal des originalen polysemiotischen Gefüges verliert bei seiner Bearbeitung für Paris und folglich auch in der sich von ihr ableitenden deutschen Übersetzung Swarowskys an Prägnanz, Salienz und damit auch an Bedeutung. Ein Blick auf den genannten Chor lohnt ganz besonders. Daher sei der Text des italienischen Originals sowie all seiner Derivate nachfolgend angeführt:

CORO: Torna, o bella, al tuo consorte, che non vuol che più diviso sia da te pietoso il ciel. Non lagnarti di tua sorte, ché può dirsi un altro Eliso uno sposo sì fedel. (*Orfeo* II.2, 213)

CHOR: Wieder kehrt dem Freund, o Schöne, denn kein Gott will es mehr leiden, daß er Dir geschieden sei. Deinem Lose dich versöhne, des Elysiums süße Freuden beut dir auch des Gatten Treu'. (*Orfeo_de_HS* II.2, 213)

CHOR: Nimm ihn auf in deinen Armen, den der Götter huldreich Erbarmen gnädig führt zu Dir zurück! Magst Elysiums Glück verschmerzen! An des treuen Gatten Herzen blüht dir neues Himmelsglück. (*Orfeo_de_HA* II.2, 213)

CHŒUR : Près du tendre objet qu'on aime, On jouit du bien suprême : goûtes le sorte le plus doux, Va renaître pour Orphée. On retrouve l'Élisée Auprès d'un si tendre époux. (*Orphée* II.4, T. 1ff.)

CHOR: An des Vielgeliebten Seite blüht des Daseins schönste Freude, fühl so süßen Glückes Lust! Orpheus bist du neu gegeben, zum Elysium wird das Leben an des teuren Gatten Brust. (*Orphe_de_HS* II.4, T. 1ff.)

Zum Abschluss des zweiten Aktes führt die Schar der seligen Heroen und Heroinnen Euridice zurück zu ihrem Angetrauten und lässt den zitierten Chor in F-Dur erklingen. Um die bisherige Trennung und die angestrebte Rückführung zu ihrem Liebsten musikalisch zu konkretisieren, greift Gluck ähnlich wie Calzabigi (mit der Satz inversion und dem Hyperbaton, s. o.) zu einem einfachen kompositorischen Mittel, das die im Text enthaltene Negation („non vuol che *più* diviso“) in eindrucksvoller Weise aufgreift: Im vierstimmigen Chorsatz werden an ebendieser Textstelle nur die unteren Stimmen (Alt, Tenor und Bass) homophon geführt, die Sopranstimme, hier durchaus als Symbol Euridices zu verstehen, verselbstständigt sich anfangs in einem eigenen Rhythmus [T. 223–226], um sich gegen Ende der Aussage [T. 227–230] schrittweise und spätestens in der darauffolgenden Passage [T. 233ff.] wieder ganz in den homophonen Satz der übrigen Stimmen einzufügen.

In harmonischer Hinsicht ist dem Sopran stets die Dissonanz des Drei- bzw. Vierklangs gegeben (z. B. die hinzugefügte Sexte in T. 225 und 227), einschließlich der dissonanzbildenden Vorhalte (in T. 224, 226, 228 und 230), welche die Auflösung in eine konsonierende und damit das Gehör befriedigende Harmonie eben ‚vorenthalten‘, aber anschließend doch unmittelbar nachliefern.



Abb. 23: Musikalische Vorwegnahme der Vereinigung Orfeos mit Euridice in „Torna o bella al tuo consorte“ (*Orfeo* II.2, T. 223–230)

Calzabigi sieht für den Chor einen verschränkten Endreim vor (ABCABC), den Swarowsky, wenn auch anhand der Verwendung unreiner Reime (*leiden–Freuden, sei–Treu*), in der deutschen Übertragung beizubehalten vermag. Abert hingegen verändert das Reimschema, ist aber mit seinem Schweifreim (AABCCB) in prominenter Gesellschaft, denn auch der durch Gluck überwachte Moline entscheidet sich wie später auch sein deutscher Übersetzer Swarowsky für das gleiche Schema. Beide übersetzerischen Lösungen behalten das Reimpaar bei, dessen inhärente Musikalität Gluck zu folgender paralleler Vertonung veranlasste:



Abb. 24: Vertonter Reim (*Orfeo* II.2, T. 229f. und 243f.)

Zwischen „*pietoso il ciel*“ und „*sposo si fedel*“ – Wendungen, die im Übrigen einen Doppelreim bilden – herrscht eine motivische und harmonische Kongruenz. Beide Formulierungen werden der gleichen diatonisch absteigenden und die musikalische Phrase abschließenden Linie unterlegt und münden in einen charakteristischen Quartvorhalt. Harmonischer Zielpunkt beider Stellen ist, passend zu den von Calzabigi bewusst postponierten und damit syntaktisch hervorgehobenen Schlüsselbegriffen „*pietoso il ciel*“ und „*sposo si fedel*“, einmal mehr das u. a. mit einem c-Orgelpunkt (T. 231–236) über mehrere Takte vorbereitete C-Dur, das sich mittlerweile als werkinternes Symbol sowohl der Himmelswonne als auch der trauten Zweisamkeit der beiden Liebenden etabliert haben dürfte. Im

Kleinen finden sich hier zum Schluss des zweiten Aktes musikalische Voraussetzungen auf die Zusammenführung Orfeos und Euridices am Ende der Oper.

Wenn auch in diesem Chor alle Translate die Gleichsetzung von Elysium und liebendem Ehemann inhaltlich aufgreifen, so ist dennoch deren Veranschaulichung durch den Reim und die musikalische Aussetzung nur im Original so plakativ gestaltet. In der französischen Version und Swarowskys Übersetzungen greift das musikalisch gestützte Reimpaar nicht die nun mehrfach besprochene Gleichung auf. In Beziehung gesetzt werden hier „geschieden sei“ und „des Gatten Treu“ (Swarowsky, *Orfeo_de*), „le sorte plus doux“ und „tendre époux“ (Moline) sowie „Glückes Lust“ und „Gatten Brust“ (Swarowsky, *Orphée_de*). Himmel und Ehemann werden durch andere Elemente im Vers, nicht aber durch den Reim gleichgesetzt; dem Reim geht damit in den genannten Übersetzungen ein Teil seines Zeichencharakters verloren.

Der Blick auf diese Stücke offenbart bereits, dass zwischen dem Wiener Orfeo, seiner Pariser Bearbeitung sowie den deutschen Derivaten synsemantische Verschiebungen ablaufen, die manchmal an anderer Stelle aufgewogen werden, manchmal aber auch die ursprünglich gegebene Bedeutungsfülle etwas abmildern. Da sich die hier interessierende Gleichung, die Liebe sei das wahre Elysium, als Isotopieebene des italienischen Werks in vielen konkreten Formulierungen, und zwar sowohl auf der Signifikat- als auch auf der Signifikantenebene, und gerade auch in der dazu erklingenden Musik kondensiert, stellt sich die Frage, ob und wann punktuelle Abweichungen der Derivate vom Original dazu führen, dass genau diese Isotopie in den Übersetzungen nicht erkannt wird und womöglich Raum schafft für andere, im Original nicht so prominente oder nicht vorhandene Deutungen. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, müssen weitere Stücke der Oper und ihre Übersetzungen näher betrachtet werden.

5.3.2.2 „Ciamo il mio ben così“ (I.1)

„Chiamo il mio ben così“ ist das *Incipit* eines vom Protagonisten relativ am Anfang der Oper (I.1) gesungenen Mehrstrophensongs, dem nur die Ouvertüre und der Trauerchor mit eingebettetem Rezitativ und Ballo vorausgehen. Orfeo wurde vom Chor der Nymphen, Hirten und Hirtinnen am Grab der Angebeteten allein gelassen und stimmt einen Gesang folgenden Aufbaus an:

<i>Orfeo 1762, I.1, T. 156ff.</i>		
Faktur	Text	Angaben
Liedstrophe 1	Chiamo il mio ben così quando si mostra il dì, quando s'asconde. Ma, oh vano mio dolor! L'idolo del mio cor Non mi risponde.	Andante non presto, F-Dur, 34 T.

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Rezitativ 1	Euridice! Euridice! Ombra cara, ove sei? // Piange il tuo sposo, // ti domanda agli dèi, // a' mortali ti chiede // e sparse ai venti // son le lagrime sue, // i suoi lamenti.	15 T. [f-Moll – c-Moll]
Liedstrophe 2	Cerco il mio ben così in queste, ove morì, funeste sponde. Ma solo al mio dolor, perché conobbe amor, l'eco risponde.	Andante non presto, F-Dur, 34 T.
Rezitativ 2	Euridice! Euridice! Ah, questo nome // san le spiagge, e le selve // l'appresero da me. // Per ogni valle Euridice risuona; // in ogni tronco // scrisse il misero Orfeo: // "Orfeo infelice: Euridice, // idol mio, cara Euridice".	18 T. [F ⁷ – F-Dur]
Liedstrophe 3	Piango il mio ben così, Se il sole indora il dì, Se va nell'onde. Pietoso al pianto mio va mormorando il rio e mi risponde.	Andante (non presto), F-Dur, 34 T.
Rezitativ	Numi, barbari numi [...]	21 T. [D-Dur – a-Moll]

Tab. 4: „Chiamo il mio ben così“ (*Orfeo* I.1, T. 156ff.)

Den Schmerz über den Verlust seiner Geliebten bekundet Orfeo, verwunderlich genug, nicht ausschließlich unter Rückgriff auf hierzu konventionellerweise prädestinierte Molltonarten sowie auf die rezitativische Faktur, die im Gegensatz zu den ariosen Formen schon in den ersten Opern um 1600 mit dem wahrhaft großen und tragischen Gefühlsausdruck in Verbindung gebracht wurde und die deswegen auch an dieser Stelle des *Orfeo* angebracht scheint. Im Gegenteil: Der Titelheld stimmt zunächst ein verhältnismäßig einfaches dreistrophiges Lied in lyrischem F-Dur und wiegendem 3/8-Takt an, dessen Gestus es dem Rezipienten im ersten Moment schwermacht, davon auszugehen, dass es sich hierbei um die Bekundung tiefen inneren Schmerzes handle. Kenner der damaligen Kompositionstraditionen, von zeitgenössischen Opernbesuchern bis zu heutigen Musiktheoretikern, bewerten denn auch das Lied als Ergebnis einer nicht normkonformen Vertonungsweise, die – ähnlich wie die spätere Arie „Che farò senza Euridice“ (III.1) – dem Rezipienten des *Orfeo* etliche interpretatorische Rätsel aufgibt (vgl. Gerber 1950: 135; Mauser 1987: 125). Insbesondere die F-Dur-Tonart der Liedstrophen, die zwar sehr wohl zum allgemein pastoralen Charakter der Oper und zur Naturverbundenheit der gesamten Szene passt, scheint an dieser Stelle des Werkes allerdings verfehlt, bringt doch der Text aller drei Liedstrophen Aussagen, die Orfeos Trauer angesichts des Todes seiner Liebsten deutlich spürbar machen. Auch hier kann also der Eindruck einer synsemantischen Kontradiktion zwischen Text und Musik entstehen.

Die drei Strophen des Liedes werden dann aber doch durch zwei Rezitative jenes erwarteten Charakters voneinander getrennt. Die unvereinbar wirkende

Differenz²⁸³ zwischen dem Dur-Liedsatz und den Moll-Rezitativen, die doch gemeinsam die Szene konstituieren, ja sogar „choreographisch“ (Kunze 1982/1989: 408) strukturieren, wurde von den Gluck-Exegeten in unterschiedlicher Weise gedeutet. Etabliert hat sich etwa Meyers Ansicht, Gluck bringe durch diesen Wechsel seine „Auffassung des Orpheus, der ihm zugleich als der unverrückbare Typus des göttlichen Sängers (in der Liedmelodie) und als ein von seinen wechselnden äußeren Schicksalen abhängiger duldender Mensch (im Rezitativ) erscheint“ (1918: 35f.), zum Ausdruck. Diese These greift er im nachfolgend zitierten Passus noch einmal wortreicher auf:

Orfeo ist für ihn [sc. für Gluck] einmal der verzweifelte Mensch, dann aber der *göttliche Sänger*. Dies Doppelbild hat er bei der musikalischen Schilderung des Charakters immer vor Augen: im Rezitativ steht der von Trauer und Schmerz überwältigte Mensch vor uns, in den Liedern der ideale Sänger. Wissen wir das, so ist alles klar. Wir verstehen, wie Gluck in den Gesängen das menschliche Gefühl idealisiert, in überweltliche, abgeklärte Regionen rückt, in den Rezitativen aber den vollen Menschen mit allen menschlichen Eigenschaften zeigt. (Meyer 1918: 38)

Danach fände Orpheus' Funktion als göttlicher Sänger im strophischen Lied ihren Niederschlag, während die klagevollen Rezitative ihn als einen Menschen zeichnen, der sich nach seiner Liebsten verzehrt.²⁸⁴ Auch Abert interpretiert in der genannten Lied-Rezitativ-Kombination „Orpheus' Doppelnatur als Künstler und als Mensch“ (1963: VIII; vgl. Mauser 1987: 124). Vetter (1921f.: 34) formuliert seine aufs Gleiche hinauslaufende Deutung als Frage: „Warum sollen nicht auch in Orpheus' Brust zwei Seelen wohnen, warum sollen seine Äußerungen nicht zwei Empfindungsgebieten angehören: einem rein menschlichen und [...] einem künstlerischen“? Im abgegrenzten Raum einer einzelnen Szene sei schließlich die Zurschaustellung unterschiedlicher Facetten des Protagonisten möglich. Damit spricht Vetter eine Möglichkeit textlich-musikalischer Charakterzeichnung an, die der bereits mehrfach genannte Gluck-Enthusiast A. B. Marx (1863/I: 41f.) bei den aneinandergereihten, fast hermetisch voneinander abgegrenzten

283 Meyer z. B. kommentiert die Liedstrophen folgendermaßen: „Das will auf den ersten Blick nicht zum Charakter des niedergebeugten Orpheus passen, wir finden nicht sogleich die Stimmungsverbindung von Rezitativ und Lied; denn das Rezitativ zeigt den vollen Leidenston, das Lied aber steht außerhalb dieser Gefühlssphäre“ (Meyer 1918: 38).

284 Gerber (1950: 135f.) lehnt eine solche Interpretation ab und sieht im Liedsatz ein Ringen um Contenance: „Die nachfolgende Einzelklage des Orfeo bringt – psychologisch fein beobachtet – im mehrfachen Wechsel zügellose Schmerzáußerung und das Bemühen, sich wieder zu ‚fassen‘, symbolisiert durch die rondohafte Folge von ungeformt-rezitativischen und liedhaft-geformten Teilen. An dieser „Rondokantate“ hat man viel herumgerätselt, um ihren Sinn zu deuten. Völlig verfehlt ist dabei die Anschauung, Gluck habe in den liedhaft-geformten F-Dur-Teilen den „göttlichen Sänger“ in schönheitlicher Verklärung, also gleichsam in allegorischer Abstraktion, in den leidenschaftlichen Rezitativen dagegen den leidenden Menschen darstellen wollen. Diese *logisch-formalistische* Interpretation ist gänzlich unglücklich. Man wird der Szene nur gerecht, wenn man sich das Ganze in der angedeuteten Weise vom *Psychologischen* her klar macht“.

Gesangsnummern der herkömmlichen italienischen Oper bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vermisst, die er aber von Gluck in seinen Reformopern angewendet weiß:

Was den Gesängen dieser Zeit des öfteren fehlt, – dürften wir sie mit dem Maassstabe messen, den erst die bei uns fortgeschrittene Kunstbildung bietet, – das ist reichere Entfaltung durch einen Gegensatz, der als Nebengedanke in Text und Gesang, oder in der Begleitung aufträte, der statt des bloßen Ausdrucks einer gewissermaßen abstrakt in der Luft schwebenden Empfindung das Bild eines vollständigen psychologischen Zustandes, eines wirklichen Menschen als Träger jener Empfindung vor die Augen stellte. Denn der Mensch ist niemals (es müsste im Wahnsinn sein) einer einzigen Empfindung ganz dahingegeben; jede, selbst die stärkste, hat ihren Gegensatz und das mehr oder weniger lebhafte Bewusstsein des gesamten Seelengehalts neben sich; erst die Summe von diesen Allen ist die volle Wahrheit.

Gluck geht es also um den wahrhaften Ausdruck seiner verschiedenen und z. T. auch widersprüchlichen Seelenregungen ausgesetzten Charaktere. In seinem Werk liefert er Anhaltspunkte dafür, wie die Gleichzeitigkeit zweier so unterschiedlich anmutender Gefühlsbekundungen gedeutet werden kann. Einige bestehen, wie bereits angedeutet, in konkreten verbalen Formulierungen Calzabigis, andere aber auch in genuin musikalischen Gestaltungsmitteln wie dem Tonartenplan (der Szene und des gesamten Werkes), der satztechnischen Faktur (Lied, Arie, Arioso, Rezitativ), dem harmonischen Verlauf etc. – kurz: in Glucks musikalischer Interpretation des Librettos. Von translatorischer Relevanz ist dabei v. a. die Frage, ob die nachträglich erfolgende zielsprachliche Interpretation des Ausgangstextes, die ja ein jedes Translat *per definitionem* darstellt (vgl. z. B. Schreiber 1993: 36ff.), zur musikalischen Interpretation desselben passt oder ob es aus welchen Gründen auch immer zu ungewollten synsemantischen Kontradiktionen kommt.

Die Strophen von Orfeos Sololied stehen vornehmlich in F-Dur, einer oft mit ungetrübten Naturerscheinungen und pastoralen Szenen in Verbindung gebrachten Tonart. Im Einsatz des Dur-Tongeschlechts aber den Ausdruck einer ausgelassenen und heiteren Stimmung zu erblicken wäre in diesem Stück verfehlt: Der *Siciliano*-Rhythmus und die rasch auch nach Moll umschlagende Melodielinie sind Teil eines zärtlich-melancholischen Grundtenors. Betäubt von unermesslichem Schmerz, den der Protagonist bereits im anfänglichen Trauerchor mit seinem mehrmaligen Aufschreien bekundet hat (I.1, T. 25ff.), findet Orfeo vorübergehend Trost in der Natur. Das vorliegende Stück ist insgesamt als Echo-Szene konzipiert, weshalb neben der üblichen Orchesterbegleitung ein zweites Orchester vorgesehen ist: Immer wieder werden melodische (und auch textuelle) Fragmente wiederholt. Die instrumentalen Echos zur Singstimme sind zwar von Beginn des Stückes an hörbar (ab T. 169), aber erst im Text der zweiten Strophe werden sie explizit als Naturechos bezeichnet („l’eco risponde“, I.1, T. 27f.) und damit wieder erst rückwirkend eindeutig semantisiert. Sie sind einerseits Ausdruck von Orpheus’ göttlicher Gabe, selbst Tiere und Natur in seinen Gesang mit

einstimmen zu lassen (vgl. Marx 1863/I: 315), andererseits aber dinglicher Anlass einer vom Protagonisten gesuchten Illusion („*cerco il mio ben così*“, I.1, T. 206ff.), nämlich der Gesellschaft seiner Angebeteten in der ihn umgebenden Natur. In seinem ersten Rezitativ kündigte Orfeo ja bereits an, er wolle vom Chor der Nymphen und Hirten allein gelassen werden, um dennoch in „Begleitung seines Unglücks“ zurückzubleiben („*coll’empia compagna di mie sventure*“, *Orfeo* I.1, T. 72ff.). Die Echos sind nun Antworten auf Orfeos Trauergesang, die in ihm die zärtliche, bis zu einem gewissen Maß aber auch umnebelnde Erinnerung an die Geliebte wecken:

ORFEO: Ma solo al mio dolor, **perché conobbe amor**, l’eco risponde.
(*Orfeo* I.1, T. 220ff.)

Neben den Naturschilderungen ist v. a. dieser Bezug zum – auch von der Nymphe Echo – einmal gekosteten Liebesgefühl Legitimation für die Wahl der F-Dur-Tonart, die zum eigentlich erwarteten Ausdruck tiefen Schmerzes anfangs eher wenig adäquat erscheint. Auch die Tatsache, dass Orfeo das echotische Zurückwerfen seiner Klage in den Liedsätzen als tröstend empfindet, motiviert den Einsatz der lyrischen Tonart. Denn nachdem Orfeo in der ersten Strophe noch keine Antwort erwarten darf („*l’idol del mio cor non mi risponde*“, I.1, T. 175ff.), thematisiert er in der zweiten Strophe anhand einer parallelen, diesmal allerdings nicht negierten Wendung die Antwort der Natur auf seine Klage („*l’eco risponde*“, I.1, T. 227ff.). In der dritten Strophe seines Sololieds antwortet ihm schließlich auch der Bach, den Orfeo zum mitleidvoll gerührten Gesellen personifiziert („*Pietoso al pianto mio va mormorando il rio e mi risponde*“, I.1, T. 220ff.). In der Natur hallt also Euridices Name wider, und darin spürt Orfeo die Gegenwärtigkeit seiner Angetrauten. Doch ist dies eine labile Illusion, die ihm im Verlaufe der Szene auch immer wieder abhandenkommt und ihn des schwerwiegenden Verlustes umso schmerzlicher gewahr werden lässt. Ausgedrückt wird dies z. B. durch die harmonische Eintrübung des Liedsatzes vom anfänglich freundlichen F-Dur nach f-Moll im zweiten Teil einer jeden Liedstrophe (z. B. T. 173) und eben durch die zwischengeschalteten Rezitative. Die F-Dur-Liedsätze gehören damit zu Glucks Zeichnung der „nötige[n] Fallhöhe“ (Mauser 1987: 127), die er braucht, um in den rezitativischen Teilen zur reinen, unvermittelten Schmerzensbekundung übergehen zu können. Andererseits wirkt – einem Kritiker des *Orphée* zufolge – aber auch nach den leidträchtigen Rezitativen die jeweils neu angestimmte Liedstrophe umso freundlicher und angenehmer: „Il [sc. cet air] est charmant: quoique répété, on l’entend avec un nouveau plaisir ; mais ce qui remplit l’intervalle des couplets, n’est pas aussi bon & fait une ombre qui rend l’air encore plus agréable“ (*Journal des Beaux Arts*, September 1774, zit. nach Finscher 1967: XII).

In den Rezitativen kommt Orfeos Leiden ungefiltert zum Ausdruck, denn sie beginnen beide mit der zweimaligen schmerzreichen Anrufung der

Geliebten. Im ersten dieser Rezitative führt ein Orgelpunkt in der Begleitung (f) den Kontrast zur vorangegangenen Liedstrophe ein, in der zweiten treten große (z. T. verminderte) Intervallsprünge auf:



Abb. 25: Rezitativanfänge in „Chiamo il mio ben così“ (*Orfeo* I.1, T. 190f. und T. 239f.)

Der Beginn der Rezitative markiert den Moment einer erneuten Bewusstwerdung Orfeos über seinen herben Verlust. Die einleitende zweifache Wiederholung von Euridices Namen am Anfang beider Rezitative ist nicht nur intensive Anrufung der Angebeteten, sondern selbst Ruf und Echo („Euridice!“ – „Euridice!“) und damit nicht die von Orfeos imaginiertem Gegenüber innig ersehnte Antwort („Euridice!“ – „Orfeo!“), die Euridices tatsächliche Gegenwart bedeuten würde. In direkter Ansprache sucht er seine Geliebte: „ombra cara, ove sei?“, I.1, T. 192ff.). Da aber auch diese Frage vom Orchester echoisiert wird, gelangt Orfeo zu der traurigen Gewissheit: Euridice ist nicht mehr! So sieht er sich schließlich in beiden Rezitativen genötigt, seine eigenen Rufe als rationale Erklärung für das Ertönen von Euridices Namen zu liefern:

Rezitativ 1: ORFEO: E sparse a’ venti son le lagrime sue, i suoi lamenti.
(*Orfeo* I.1, T. 199ff.)

Rezitativ 2: ORFEO: Ah, questo nome san le spiagge, e le selve l’appresero da me.
Per ogni valle Euridice risuona.
(*Orfeo* I.1, T. 239ff.)

Von den Winden hinfortgetragen, kehrt die Klage Orfeos als Echo zurück und hallt an den Ufern, in den Wäldern und Tälern wider. In den Rezitativen beraubt sich Orfeo der in den Liedstrophen als trostspendend charakterisierten Illusion, denn er selbst ist deren Urheber. Mit voller Wucht wird Orfeo in ihnen zurück auf den Boden der Tatsachen geholt. Es überwiegen eine Moll- und dissonanzreiche Dominant-Harmonik sowie eine enge Melodieführung mit wiederum dissonanzbildenden Vorhalten. ‚Endlich‘ – möchte man sagen – erklingt mit dem leidvollen Gestus der Rezitative eine auch dramatisch nachvollziehbare Vertonung.

Der Umschlagpunkt zwischen den Liedstrophen und Rezitativen ist zwar sehr markant, doch führen mehrere stilistische Entscheidungen Glucks auch dazu, dass die Soloszene als Ganzes begriffen und auf das aufgewühlte Innenleben des Protagonisten übertragen wird. Mauser schreibt hierzu:

Der schicksalsabgehobene Sänger und der betroffene Mensch gehören zusammen, gehen als musikdramatisch entwickelte Charaktere ineinander über – in diesem Beispiel strukturell konkretisiert durch den Wechsel von kurzatmig abgegrenzten Melodiefloskeln im ersten Vers zu kontinuierlicher melodischer Entwicklung mit expressiver Harmonik im zweiten –, sind somit nicht auf die starre Gegenüberstellung rezitativischer und arioser Satztypen eingegrenzt. (Mauser 1987: 127)

Eine vereinheitlichende Gegentendenz zur Binnengliederung der Soloszene in drei Strophen und dazwischengeschalteten Rezitativen bilden, wie bereits erwähnt, die Echos im zweiten Orchester, die dieses sowohl in den Liedstrophen als auch in den Rezitativen zurückwirft. Auch die Vorwegnahme der Mollharmonik in den Liedstrophen, die dann in den Rezitativen dominant ist, antwortet auf eine ganzheitliche und segmentübergreifende Konzeption der Szene. Ihre Teile stehen nicht wie die Nummern in der italienischen *opera seria* für sich, sondern gehen ineinander über, nehmen einander vorweg und aufeinander Bezug; die Szene wird so zum reichhaltigen „Beziehungsgeflecht“ (Mauser 1987: 124), in dem sprachlich und musikalisch vermittelter Inhalt sich gegenseitig potenzieren. Hier findet sich ein aussagekräftiges Beispiel für Glucks Hang zur ineinandergreifenden Disposition von Segmenten unterschiedlicher Faktur, die so charakteristisch für seine Reformopern ist.

Wie unermesslich und unerträglich aber Orfeos Schmerz ist, drückt Gluck nicht etwa dadurch aus, dass er seinen Protagonisten in diesem Gefühl verharren, sondern ihn vielmehr auch wieder zurück zur trügerischen, aber lindernden Illusion streben lässt, als wolle dieser der erdrückenden Leere des Rezitativs entgehen: Eine neue Liedstrophe muss folgen. Aufrichtiger Schmerzensausruf und tröstendes sowie gleichsam betäubendes Trugbild sind die sich abwechselnden Grundthemen dieser Soloszene, deren Struktur somit selbst einen Echocharakter aufweist. Das erste Rezitativ kommentiert die erste Liedstrophe, die zweite Liedstrophe das erste Rezitativ etc. (1. Str.: „Chiamo il mio ben“ – „non mi risponde“ → 1. Rez.: „ove sei?“ → 2. Str.: „Cerco il mio ben“ – „l’eco risponde“ → 2.: Rez.: „questo nome [...] l’appresero da me“ → 3. Str.: „Piango il mio ben“). Orfeo ist in einem schmerzlichen Teufelskreis gefangen, das Rondeau von Liedstrophe und Rezitativ kann bis ins Unendliche weitergeführt werden. Ein Indiz hierfür stellt die konzeptuelle Ähnlichkeit und Parallelität der Strophen 1 und 3 dar:

Strophe 1: Chiamo il mio ben così // quando si mostra il dì, // quando s’asconde.

Strophe 3: Piango il mio ben così, // Se il sole indora il dì, // se va nell’onde.

(*Orfeo* I.1, T. 156ff. und 257ff.)

Der Inhalt der beginnenden dritten Strophe lehnt sich sehr stark an den der ersten Strophe an, ist lediglich deren leicht abgeänderte Variation. Orfeo zeigt damit, dass es ihm bei seinem Liedvortrag nicht vorrangig um ein Fortspinnen des Inhalts geht, sondern vielmehr um die beruhigende Wirkung der fast mantraartig wiederholten Naturbeschreibung. Doch am Ende der dritten Strophe seines Sololiedes erschüttert die erinnerte und im Echo vorgetäuschte Zweisamkeit Orfeo so

stark, dass er sich aus diesem *circulus vitiosus* löst und im darauffolgenden Rezitativ zur „prova estrema“ (I.2, T. 19f.) der Jenseitsreise durchringt. Schließlich gab es mit Herkules und Peirithoos Präzedenzfälle glücklich überwundener Abstiege in die Unterwelt („sull’orme de’ più intrepidi Eroi“, I.1, T. 307f.; „sull’orme d’Ercole e di Piritoo“, II.1, T. 28ff.). Sein Entschluss, angekündigt durch den der F-Dur/f-Moll-Sphäre völlig enthobenen D-Dur-Dreiklang – der italienischen Konvention folgend in rezitativeinleitender Terzstellung –, steht fest: Euridice gilt es aus dem Jenseits zurückzuholen. Auf der Ebene des Gesamtwerkes betrachtet, muss die mit Orfeos Sololied am Anfang der Oper in F-Dur vorgetauschte Zweisamkeit dem wirklichen Vereintsein der Liebenden weichen, welches Gluck in „Che puro ciel“ (II.2, s. o.) und „Che farò senza Euridice“ (III.1, s. u.) in C-Dur zeichnet. Wie weit nun legen auch die Übersetzungen die eben beschriebene Interpretation dieses Sololieds nahe? Inwiefern verändern sie sie? Solche Modifikationen oder – im polysemiotischen Werk – synsemantische Verschiebungen sollen nachfolgend nicht normativ als Ergebnis von Übersetzungsfehlern gedeutet, sondern im Hinblick darauf beschrieben werden, inwiefern jedes Kommunikat (ob Original oder Derivat) seine eigene Identität hat.

Rein äußerlich führt die französische Fassung (1774) eine für die Interpretation der Passage kaum ins Gewicht fallende Änderung ein: Stellt das Mehrstrophienlied im *Orfeo* und in dessen deutschen Derivaten die zweite Hälfte der ersten Szene dar, haben Gluck und Moline im *Orphée* an dieser Stelle den Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes angesetzt (vgl. Kap. 5.2, Tab 2). Folgerichtig findet sich die Übernahme dieser formalen Änderung auch in Swarowskys Übersetzung der französischen Orpheus-Oper. Um die semantischen Veränderungen beschreiben zu können, welche die Derivate gegenüber ihrer Vorlage vornehmen, sei nachfolgend die französische Version und ihre Übersetzung von Swarowsky sowie der Text der beiden deutschen Übersetzungen des italienischen Sololieds von Abert und wiederum Swarowsky angeführt:

Faktur	Text [<i>Orphée</i> I.2, T. 1ff.]	Text [<i>Orphée</i> de_HS I.2, T. 1ff.]
Liedstrophe 1	Objet de mon amour ! Je te demande au jour Avant l’aurore ; Et quand le jour s’en fuit, Ma voix pendant la nuit T ’appelle encore !	Du meiner Liebe Freud’, ich klag’ dem Morgen mein Leid schon vor dem Tage; und ist der Tag vollbracht ruft dich noch bei Nacht laut meine Klage.
Rezitativ 1	Euridice ! Euridice ! Ombre chère ! // Ah ! dans quels lieux es-tu ? // Ton époux gémissant, interdit, éperdu, // Te demande sans cesse à la nature entière // Les vents, hélas ! emportent sa prière.	Eurydike! Eurydike! Teurer Schat- ten! // Ach, sag, wo weilst du? // Dein Gemahl, tief betrübt, schmerzbetört, leidgequält, // lässt nicht ab, nach der Liebsten rings die Natur zu fragen. // Der Wind, so bang, entführet seine Klagen.

5.3 Synsemantische Verschiebungen

Liedstrophe 2	Accablé de regrets Je parcours des forêts La vaste enceinte. Touché de mon destin, Écho répète en vain Ma triste plainte.	Krank am Herzen vor Leid streif' durch Wälder ich weit hin in der Runde. Gerührt durch mein Geschick tönt Echo sanft zurück die Trauerkunde.
Rezitativ 2	Euridice, Euridice ! De ce doux nom // Tout retentit, ces bois, ces rochers, ce vallon. // Sur les troncs dépouillés, Sur l'écorce naissante, // On lit ces mots gravés par une main tremblante. // Euridice n'est plus, et je respire encore ! // Dieux, rendez-lui la vie, ou donnez-moi la mort !	Eurydike! Eurydike! Der süße Laut // tönt überall, im Hain, vom Ge- birg', aus dem Tal. // In des Baums Rinde dort, in der Waldhöhle Wän- den // geritzt ist dieses Wort von zit- ternd bange Händen. // Eurydike ist nicht mehr, ach, und ich leb', o Gott! // Weckst du sie nicht zum Leben, so send auch mir den Tod.
Liedstrophe 3	Plein de trouble et d'effroi, Que de maux loin de toi , Mon cœur endure; Témoin de mes malheurs, Sensible à mes douleurs, L'onde murmure.	Tief in Wehmut gefüllt, einzig von dir erfüllt, weint meine Seele. Als Zeuge meiner Qual der Tränen sonder Zahl, murmelt die Welle.
Rezitativ	Divinités de l'Achéron [...]	Die ihr die Unterwelt beherrscht [...]

Tab. 5: Französische Übersetzung von „Chiamo il mio ben così“
von Moline/Gluck und dessen deutsche Übersetzung von Swarowsky

Faktur	Text [Orfeo de HA I.1, T. 56ff.]	Text [Orfeo de HA I.1, T. 156ff.]
Liedstrophe 1	Klagend gedenk ich Dein , früh, wenn der Morgen blinkt, spät, wenn die Dämmerung sinkt. Doch stumm verhallt mein Ruf, sie, die die Qual mir schuf, antwortet nimmermehr.	Rufe mein einz'ges Gut, leuchtet des Tages Flut, neigt sie sich nieder. Doch eitel ist mein Schmerz, sie, der geweiht mein Herz, ruft mich nicht wieder!
Rezitativ 1	Eurydike, Eurydike, teurer Schat- ten! Ach, wo weilst Du? // Sieh meine Zähnen! // Von den Men- schen und den Göttern fordr' ich Dich zurück; // Doch ein Spiel nur der Winde // Ist mein kla- gender Ruf, // umsonst mein Wei- nen!	Eurydike, Eurydike, teurer Schat- ten, sag, wo bist du? // Weinen sieh Orpheus, // dich begehren von den Göttern, // dich von Sterblichen for- dern // und seufzen den Winden, // den Vertrauten der Wehmut, // sein Leid verkünden!
Liedstrophe 2	Folgen will ich Deiner Spur, wo Du im düstern Hain gingst zu den Schatten ein. Nur Echo, die selbst Du gefühlt, was meine Seele durchwühlt, gibst meinen Ruf zurück.	Suche mein einz'ges Gut, wo im Tode sie ruht, beug ich mich nieder. Der Liebe Klage gibt, weil sie einst selbst geliebt, Echo nur wieder.

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Rezitativ 2	Eurydike, Eurydike! Brandende Wogen, // dunkle Haine, ach wie oft habst // diesen Namen ihr gehört! // Es tönt sein Widerhall durch alle Täler dahin; // in jeden Stamm grub die Trauerkunde ich ein: // Unseliger Orpheus, // Eurydike, Du mein Leben, holde Eurydike!	Eurydike, Eurydike! Ach, diesen Namen, // kennen Wälder, kennen Wiesen // sie lernten ihn von mir. // In jedem Tale ruft's nach dir, Eurydike, // in jede Rinde schnitt dein Freund die bittren Worte: // „Oh unglücksel'ger Orpheus, // Eurydike, du mein Alles, teure Eurydike!“
Liedstrophe 3	Weinend gedenk ich Dein , früh wenn die Sonne steigt, wenn sie zum Meer sich neigt. Voll Mitleid mit meiner Qual rauschet der Strom durchs Tal, gibt meinen Ruf zurück!	Klag um mein einz'ges Gut, hebt sich der Sonne Glut, sinkt sie hernieder. Gerührt von meinen Tränen murmelnde Bäche tönen Tröstung mir wieder.
Rezitativ	Götter, grausame Götter [...]	Götter, grausame Götter [...]

Tab. 6: Deutsche Übersetzungen von „Chiamo il mio ben così“
von Hermann Abert und Hans Swarowsky

Nachfolgend sollen die einzelnen Bausteine der obigen Interpretation dieses Sololieds als semantisches *tertium comparationis* herangezogen und der französische *Orphée* sowie die deutschen Übersetzungen des *Orfeo* und die des *Orphée* daraufhin untersucht werden, ob auch sie diese Interpreteme beinhalten, verstärken, abschwächen oder gar entbehren.

Auffällig ist zunächst, dass nur Swarowsky in seiner deutschen Übersetzung des *Orfeo* (*Orfeo_de_HS*) die im Original angelegte Trennung von der Ich-Perspektive in den Liedstrophen und der direkten Anrede des verlorenen Gegenübers in den Rezitativen übernimmt. Wie in Calzabigis Text finden sich hier die Personal- und Possessivpronomina in der zweiten Person Singular alleine in den rezitativischen Passagen nach der zweifachen Anrufung Euridices. Alle anderen Übersetzungen, die von Gluck autorisierte französische Version miteingeschlossen, sind hierin nicht konsequent (vgl. die Hervorhebungen im Fettdruck in Tab. 5 und Tab. 6). Moline bringt in der ersten und dritten Liedstrophe die genannten Personalpronomina als *compléments d'objet (in)directe* („te“) und als *pronom personnel accentué* („toi“). Swarowskys deutsche Übersetzung dieser Fassung (*Orphée_de*) stellt das „Du“ sogar an die prominente Stelle des Anfangs der ersten Strophe und damit des gesamten Lieds („Du meiner Liebe Freud“). Nur die zweite Strophe dieser beiden Versionen bleibt ohne direkte Anrede in der zweiten Person Singular. In Aberts deutscher *Orfeo*-Übersetzung wird die Geliebte in allen Gesängen, d. h. in allen drei Strophen sowie in den Rezitativen, direkt angesprochen. Die lindernde Distanz, die Orfeo in den Liedstrophen zur schmerzlichen Realität gewinnt und die sich beim Original und in der *Orfeo*-Übertragung von Swarowsky im Einsatz der dritten Person manifestiert („il mio ben“, „l'idol del mio cor non mi risponde“ bzw. „mein Gut“, „sie, der geweiht ist mein Herz, ruft mich nicht“), ist in den anderen Übersetzungen nicht so markant.

Der musikalische Umschlag vom Lied zum Rezitativ (und umgekehrt) spiegelt sich in dieser sprachlichen Komponente nicht wider und wirkt weniger plausibel.

Überhaupt kann man sich die Frage stellen, inwiefern Orfeos Ausweglosigkeit, die sich beim Original in der betäubenden Kongruenz aller drei Liedstrophen manifestiert, in den Übersetzungen genauso spürbar ist. Die parallele Konstruktion aller Strophenanfänge, bei denen lediglich das einleitende Verb in der ersten Person Singular ausgetauscht wird („Chiamo“/„Cerco“/„Piango il mio ben così“), bildet wiederum nur Swarowskys *Orfeo*-Übersetzung nach („Rufe“/„Suche“/„Klag’ um mein einz’ges Gut“). In Aberts *Orfeo*-Übertragung weisen nur der Anfangsvers der ersten und der dritten Strophe eine parallele Struktur auf („Klagend“/„Weinend gedenk’ ich Dein“). Der *Orphée* und sein deutsches Derivat hingegen formen die Strophenanfänge nicht in analoger Weise aus – weder in sprachlicher noch musikalischer Hinsicht. Gluck lässt sich auf die veränderten rhythmisch prosodischen Merkmale des von Moline gelieferten Zietextes ein und verändert das im Original in allen drei Strophen beibehaltene Anfangsmotiv im *Siciliano*-Rhythmus zugunsten der französischen Diktion. Er generiert damit, wie die folgende Abbildung aufzeigt, drei unterschiedlich rhythmisierte Strophenanfänge, deren Kohäsion nicht mehr im Text und musikalischen Rhythmus, sondern nunmehr nur noch in der Diastematik der Melodielinie zu suchen ist, bleiben doch die Tonhöhen aller drei Strophenanfänge im *Orphée* gleich (auf die ersichtliche Transposition des Lieds vom F-Dur des *Orfeo* nach C-Dur des *Orphée* wird im Folgenden noch einiges anzumerken sein):

ORFEO
ORPHEUS

Chia-mo il mio ben co-sì,
Ru-fe mein einz'-ges Gut,

ORPHÉE
ORPHEUS

Ob-jet de mon a-mour!
Du mei-ner Lie-be Freud,

Ao-ca-blé de re-grets
Krank am Her-zen vor Leid

Plein de trouble et d'ef-froi,
Tief in Weh-mut ge-hüllt,

Abb. 26: Beginn der Liedstrophen von „Chiamo il mio ben così“ (*Orfeo* I.1, T. 257ff.) und „Objet de mon amour“ (*Orphée* I.2, T. 1ff., 55ff. und 109ff.)

Interessante Ergebnisse liefert auch die Analyse des Reims als eines weiteren kohäsiven Merkmals zwischen den Strophen, denn in allen Translaten wurde er offensichtlich als eine verhältnismäßig ranghohe Invariante angesehen. Zur

Veranschaulichung sei eine synoptische Darstellung der Reimschemata im *Orfeo* und in seinen Übersetzungen vorweggenommen:

Original/Derivat	Liedstrophe 1	Liedstrophe 2	Liedstrophe 3
<i>Orfeo</i>	AABCCB	AABCCB	AABDDDB
<i>Orfeo_de_HA</i>	ABBCCD	EFFGGH	AIJJJH
<i>Orfeo_de_HS</i>	AABCCB	AABDDDB	AABEEB
<i>Orphée</i>	AABCCB	DDEFFE	GGHIIH
<i>Orphée_de_HS</i>	AABCCB	AADEED	FFGHHG

Tab. 7: Reimschema von „Chiamo il mio ben così“
im *Orfeo* und in dessen Übersetzungen

Im italienischen Original folgen die Strophen einem Schweifreim (AABCCB). In den ersten beiden Strophen behält Calzabigis Originaltext nicht nur das Reimschema, sondern strophenübergreifend auch die gleichen Auslaute bei und ersetzt in der dritten Strophe lediglich die reimenden Silben des zweiten Paarreims. Diesem Beispiel folgt Swarowsky, dem es in seiner *Orfeo*-Übertragung zwar gelingt, die Reimsilben des ersten Paarreims sowie des umarmenden Reims in allen drei Strophen durchzuhalten, der dafür aber von Strophe zu Strophe die Reimsilbe des zweiten Paarreims ändert. Wiederum entfernen sich die übrigen Übersetzungen weiter vom Original: Abert behält in seiner *Orfeo*-Übersetzung die Anzahl, nicht aber die Position der Paarreime bei (A B B C C D). Lediglich der erste Vers der dritten Strophe greift auf einen Auslaut zurück, der in einer anderen (nämlich zu Beginn der ersten) Strophe bereits zur Anwendung kam. Auffällig ist auch, dass Abert anders als alle anderen Translatoren den Reim zwischen dem dritten und dem sechsten Vers einer jeden Strophe nicht beibehält. In allen anderen Derivaten hingegen dürfte die musikalisch-motivische Kongruenz der Reimwörter (etwa bei „s’asconde“ – „sponde“) zur Bewahrung des umarmenden Reims und daher in der ersten Strophe zu den folgenden Übersetzungslösungen geführt haben:

Abb. 27: Reim-Motiv-Kongruenz
im *Orfeo*[_de_HS] I.1, T. 166ff., 178ff. und *Orphée*[_de_HS] I.2, T. 11ff., 23ff.

In seiner französischen Übersetzung des Calzabigi-Textes behält Moline das Reimschema der Einzelstrophen bei, berücksichtigt aber bei der Wahl der Reimsilben nicht die strophenübergreifenden Korrespondenzen. In jeder Strophe werden neue Reimsilben eingeführt. Ähnlich stellt sich dies auch beim deutschen Translat des *Orphée* dar, in dem nur einmal eine vorher bereits vorgestellte Reimsilbe in einer anderen Strophe verwendet wird, nämlich zu Beginn der ersten und der zweiten Strophe. Ob Swarowsky, der mit seiner *Orfeo*-Übertragung die *in puncto* Reim originalgetreueste Übersetzung dieser Soloszene geliefert hat, dieses kohäsive Element bewusst integriert hat oder ob es sich diesmal vielmehr um eine zufällige Wiederholung derselben Reimsilbe handelt, sind Mutmaßungen.

Auch hat im italienischen Original die Melodieführung zu Beginn der Liedstrophen, insbesondere in der ersten und dritten Strophe, semantischen Wert: In diesen beiden Strophen sind die Formulierungen „quando si mostra il dì“ und „se il sole indora il dì“ mit einer aufsteigenden Tonfolge versehen, während die darauffolgenden Wendungen „quando [il dì] s’asconde“ und „se [il sole] va nell’onde“ entsprechend dem Inhalt in die entgegengesetzte Richtung, also abwärts streben. Die auf- und abwärts gerichteten F-Dur-Dreiklangsbrechungen symbolisieren mit dem Text gemeinsam das Auf- und Untergehen der Sonne und, auf den Inhalt des Sololieds bezogen, auch die Ausweglosigkeit des Protagonisten, der seine Liebste eben zu allen Tages- und Nachtzeiten ruft.

Abb. 28: Synsemantischer Bezug zwischen Melodie und Wortinhalt im *Orfeo*[_de_HS] I.1, T. 160ff., 261ff. und *Orphée*[_de_HS] I.2, T. 5ff, 113ff.

Eine solche Melodieführung entspricht gängigen Normen und damit bekannten kompositorischen Versatzstücken der zeitgenössischen musikalischen Rhetorik. Die Tätigkeit des personifizierten Tages bzw. der personifizierten Sonne („most-rare“, „s’ascondere“, „andare nell’onde“), die im konzeptionellen System westlicher Kulturen mit der entsprechenden Bewegungsrichtung im Raum verbunden sind, können musikalisch nachgeahmt werden. Denn Rhythmus und Melodie (und manchmal auch Tonintensität) der Musik vermögen es, beim Rezipienten

das kognitive Bild einer Bewegung hervorrufen. Um es unter Rückgriff auf die oben vorgestellte semiotische Terminologie zu formulieren, könnte man auch sagen: Die bildlich-räumlichen Inhärenzen von Sprache und Musik können konvergieren und führen folglich dazu, dass ein vertonter Text ein bestimmtes Phänomen in besonderer Anschaulichkeit bezeichnet. Die konzeptuelle Metapher vom TAGESANBRUCH ALS AUFGANG DER SONNE wird anhand einer analogen Bewegungsrichtung der Melodik unterstrichen, ebenso später deren NIEDERGANG. Einmal mehr erweist sich also eine textuelle, in diesem Fall sicher lexikalisierte, Metapher als Schnittstelle bzw. Verbindungsglied zwischen Sprache und Musik.

Abert und Swarowsky behalten in ihren deutschen Übersetzungen des *Orfeo* diese punktuelle, aber schon im Original eben an zwei unterschiedlichen Stellen des Sololieds angebrachte synsemantische Bezugnahme zwischen Text und Melodieführung bei. Der Text des zweiten und dritten Verses der ersten und dritten Strophe lautet bei ihnen folgendermaßen:

ORPHEUS: [1. Strophe] [...] **früh**, wenn der **Morgen** blinkt, **spät**, wenn die Dämm'ung **sinkt**. // [3. Strophe] [...] **früh**, wenn die Sonne **steigt**, wenn sie zum Meer **sich neigt**. (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 160ff., 261ff.)

ORPHEUS: [1. Strophe] [...] leuchtet des **Tages Flut**, **neigt** sie sich **nieder**. // [3. Strophe] [...] **hebt sich** der Sonne Glut, **sinkt** sie **hernieder**. (*Orfeo_de_HS* ebd.)

In beiden Übertragungen greifen die jeweiligen Verben, an sich schon eine zum Ausdruck von Gebärden prädestinierte Wortkategorie, die im Ausgangstext, und – viel wichtiger noch – in der beizubehaltenden Musik vorgezeichnete Bewegungsrichtung auf: „steigen“ und „heben“ für die hinaufstrebende, „sinken“ und „sich neigen“ für die hinabstrebende Melodielinie. In beiden Zieltexten nimmt zwar in der ersten Strophe kein Verb auf die aufwärtsgerichtete Dreiklangsbrechung Bezug, wohl aber findet sich eine Wortwahl, die zum Anbrechen des Tages passt: „Morgen blinkt“ (Abert) und „Tages Flut“ (Swarowsky). Abert stabilisiert das Bild des Sonnenaufgangs und -untergangs sogar mit geeigneten und parallel geschalteten Zeitadverbialen („früh, wenn“, „spät, wenn“), die in den beiden Strophen Verwendung finden und damit als zusätzliches kohäsives Mittel fungieren.

Die strophenübergreifende synsemiotische Kohärenz zwischen der auf- und absteigenden melodischen Linie und dem auf sie Bezug nehmenden Text, die von beiden deutschen *Orfeo*-Übersetzungen beibehalten wird, sucht man in der französischen Version Molines und dessen deutscher Übersetzung vergebens. Dort befinden sich an den entsprechenden Stellen folgende zielsprachliche Formulierungen:

ORPHÉE: [1. Strophe] [...] Je te demande au **jour**, **Avant l'aurore** // [3. Strophe] [...] Que de maux loin de toi, Mon cœur endure. (*Orphée* I.2, T. 5ff., 113ff.)

ORPHEUS: [1. Strophe] [...] ich klag' dem **Morgen** mein Leid **schon vor dem Tage**; [3. Strophe] [...] einzig von dir erfüllt, weint meine Seele. (*Orfeo_de_HS* ebd.)

Bringt in diesen beiden Übersetzungen die erste Strophe noch zielsprachliche Wendungen, die das Auf- und Untergehen der Sonne zumindest ansatzweise evozieren („jour“, „avant l’aurore“, „Morgen“ und „schon vor dem Tage“), folgt in der dritten Strophe ein von der musikalischen Gestaltung dieser Stelle abstrahierender Text. Keine eindeutigen Verben ermöglichen dem Rezipienten die Inferenzziehung, die im Original und in dessen beiden deutschen Übersetzungen möglich ist. Hierin entspricht das französische Translat einmal mehr der von Brück (1925: 441f.) beobachteten und an anderer Stelle dieses Abschnitts bereits mehrfach kommentierten Tendenz, nach der Gluck während seiner Bearbeitung des *Orfeo* für Paris von Moline einen französischen Text verlangte oder zumindest approbierte, der die plakativen Textausdeutungen des *Orfeo* nachträglich kassiert. Dies mag ein Beispiel für Glucks verändertes ästhetisches Empfinden sein, zumal einige der besprochenen Änderungen im synsemiotischen Beziehungsgeflecht des *Orfeo* bereits vor dem Operntransfer nach Paris, nämlich anlässlich der Aufführung des *Atto d’Orfeo* 1769 in Parma, vorgenommen wurden (vgl. Ulm 1991).

Für den Übersetzer dürfte sich indes die Frage stellen – insbesondere wenn er wie im Falle Swarowskys sangbare Übersetzungen für beide Werkfassungen liefert –, ob er die synsemiotische Kohärenz des Wiener Originals oder eben die veränderte synsemantische Konfiguration des französischen *Orphée* nachzubilden versucht. Im ersten Fall würde er dort, wo die französische Version um die Erhaltung des originalen musikalischen Satzes bemüht ist, diese lediglich als Relais sehen, andernfalls aber als Original betrachten. Beide Optionen sind denkbar. Swarowsky etwa, der sich immer relativ eng an seine Vorlage hält, orientiert sich an dieser zweiten Möglichkeit und behandelt damit in seiner *Orfeo*-Übersetzung die Wiener, in seiner *Orphée*-Übersetzung die Pariser Fassung als Original. Er hätte aber auch in bestimmten Stücken des *Orphée*, die im Vergleich zum italienischen Original eben wenig Veränderung der Musik vorsehen, Übersetzungslösungen übernehmen können, die sich bereits bei der Übertragung des *Orfeo* bewährt haben. Er hätte, um das oben besprochene Beispiel wieder aufzugreifen, bei der Übersetzung von Orphées Lied „Objet de mon amour“ die Formulierungen aus seiner *Orfeo*-Übersetzung übernehmen können, die den Sonnenaufgang und -untergang explizit thematisieren und die lautmalersche Wirkung der auf- und absteigenden Vertonung unterstreichen. Dies tut er an dieser Stelle allerdings nicht und manifestiert damit einen Hang, den *Orfeo* und den *Orphée* als Opern unterschiedlicher Identität anzusehen. Genannt sei der Vollständigkeit halber aber auch eine Stelle, in der Swarowsky eine zielsprachliche Lösung wählt, die inhaltlich zwar weiterhin dem Text des *Orphée* verpflichtet ist, aber auch eine Information einfügt, die dem *Orfeo* entnommen ist:

ORFEO: **Mille** pene, ombre moleste, come voi sopporto anch’io; ho con me l’inferno mio, me lo sento in mezzo al cor. (*Orfeo* II.1, T. 186ff.)

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

ORPHEUS: **Tausend Qualen**, fühllose Schatten, euren gleich sind mir bereit! Trag in mir die eig'ne Hölle, die mir heiß im Herzen brennt, ach, die heiß mir im Herzen brennt! (*Orfeo_de_HS* ebd.)

ORPHÉE : Ah! la flamme qui me dévore, Est **cent fois** plus cruelle encore. L'enfer n'a point de tourments Pareils à ceux que je ressens. (*Orphée* II.1, T. 178ff.)

ORPHEUS: Ach, die Flammen, die mich verzehren, **tausendfach** alle Qual vermehren. Die Hölle kennt keinen Schmerz, der diesem gleich zernagt das Herz. (*Orphée_de_HS* ebd.)

Im zweiten Gesang des zweiten Aktes stimmt Orfeo die Geister der Unterwelt milde, indem er darlegt, dass er, unglücklich Liebender, die gleichen tausend Qualen erleide, derer die Unterwelt so voll ist. In der französischen Fassung ist der Sinn etwas verschoben, denn hier bedeutet das Liebesleid für ihn nicht die gleiche, sondern eine ums Hundertfache gesteigerte Drangsal. Diesen Unterschied zwischen gleicher und vermehrter Qual reflektieren auch Swarowskys Übersetzungen. In seiner Übertragung des *Orphée* allerdings ist der Faktor nicht wie in der französischen Version hundert, sondern – und hierin liegt die Übernahme aus dem *Orfeo* – tausend. Die Lösung „hundertfach“ hätte von der Silbenzahl her auch gepasst; und wenn nicht der sanglichere Vokal („a“ in „tausendfach“ statt „u“ in „hundertfach“) den Ausschlag gegeben hat, so liegt die Vermutung nahe, dass Swarowsky sich hier bewusst oder unbewusst von seiner Kenntnis des italienischen *Orfeo* hat leiten lassen. Dies geschieht auch an anderen Stellen des Werkes, etwa wenn Amor in Swarowskys *Orphée*-Übersetzung Orpheus' Selbstmordversuch dadurch vereitelt, dass er fragt: „Was tust Du, Orpheus?“. L'Amour ist aber in der französischen Fassung ein imperativischer Ausrufesatz gegeben: „Arrête, Orphée !“. Swarowsky hat sich vermutlich wieder am italienischen Original orientiert, das an dieser Stelle den entsprechenden Fragesatz bringt („Orfeo, che fai?“). Diesen hatte Swarowsky in seiner deutschen *Orfeo*-Übersetzung unter Rekurs auf den italienisierten Namen des Titelhelden in äquivalenter Weise übersetzt („Orfeo, was tust du?“).

Um noch einmal auf das dreistrophige Lied „Chiamo il mio ben“ zurückzukommen: Es erscheint wichtig zu unterstreichen, dass nur Swarowsky in seiner deutschen Übersetzung des *Orfeo* die auf der formbildenden Kraft der Wiederholung basierende Liedstruktur textlich aufgreift und einen Zieltext vorlegt, dessen verbale Kohäsionsmittel (der anaphorische Vergebrauch, die Reimstruktur, der inhaltliche Parallelismus in der ersten und dritten Strophe) denen des Originals nahekommen. Es sind genau diese Kohäsionsmittel im synsemiotischen Zusammenspiel mit der Musik, die im italienischen Original und diesem Translat zu dem Eindruck führen, es handle sich bei den Liedstrophen um die Wiederholung eines anästhesierenden Mantras immer gleicher Faktur, die ihre Wirkung an dem Punkt verlieren, da der Protagonist von der Lied- in die Rezitativform und damit zur unerträglich schmerzhaften Luzidität wechselt, um sich in der darauffolgenden Liedstrophe erneut Trost in den Echorufen der Natur zu holen. Eine

solche Interpretation ist schon in der deutschen *Orfeo*-Übersetzung Aberts abgeschwächt, und in Molines französischer Bearbeitung sowie deren deutscher Übertragung von Swarowsky ist sie nicht mehr so naheliegend wie im Original, denn in ihnen fehlen weitgehend die genannten Kohäsionsmittel. In der französischen Version zeichnet sich im Gegensatz zum *Orfeo* eher eine Tendenz zur stärkeren Individualisierung der einzelnen Liedstrophen denn zu deren Verbindung ab. Das im Vergleich zum Original veränderte Reimschema, das keine Übernahme einer vorher gebrauchten Reimsilbe vorsieht, bezeugt dies genauso wie die inhaltliche Eigenständigkeit aller Strophen. Die bereits im italienischen Original in jeder Strophe leicht veränderte Instrumentierung – eine Flöte in der ersten, ein Horn in der zweiten und ein Holzbläser-Trio in der dritten Strophe – wiegt hier schwerer, und ihre Wirkung wird sogar durch eine einschlägigere Wortwahl noch verstärkt. In der vom (Wald-)Horn begleiteten zweiten Strophe etwa ersetzt Moline das ursprüngliche Lexem „sponde“ durch das mit dem Hornklang konventionell stärker verbundene „forêts“ und verstärkt damit eine synsemiotische Bezugnahme zwischen Instrumentation und Text, die mehr zur Individualisierung der Einzelstrophe als zu deren Verbindung mit den anderen Liedstrophen beiträgt. Noch eine weitere zielsprachliche Wortwahl trägt zur Individualisierung der Strophen bei: Am italienischen Original wurde beobachtet, dass in der Kette Liedstrophe 1 – Rezitativ 1 – Liedstrophe 2 – Rezitativ – Liedstrophe 3 das vorangehende Glied stets durch das nachfolgende kommentiert wird. Dies geschieht an einer Stelle auch auch im *Orphée*. Das zweite Rezitativ endet mit den Worten:

ORPHÉE: Les vents hélas emportent sa prière. (*Orphée* I.2, T. 48–53)

ORPHEUS: Der Wind, so bang, entführet seine Klagen. (*Orphée_de_HS* ebd.)

Nach der Äußerung der rezitativischen Verszeile ist der Rezipient der französischen Fassung, in dem die Erinnerung an die erste Liedstrophe noch lebendig sein dürfte, geneigt, das Wort „prière“ in seiner ganzen Mehrdeutigkeit zu interpretieren, nämlich als ‚Bitte‘ einerseits und als ‚Gebet‘ andererseits. Rückwirkend kann er die Folge von Anrufung („Objet de mon amour !“) und anschließender Beschreibung der Bitt-Tätigkeit („Je te demande au jour, Avant l’aurore“) als eindringliches Gebet deuten, das erstaunliche Anklänge an den Beginn des Psalms 62 (bzw. 63) aufweist. Der Psalm, der oft Teil des christlichen Mattutinsgebets darstellt, beginnt mit folgenden Versen: „O Dieu, tu es mon Dieu, je te cherche dès l’aurore !“). Folgt man diesem Hinweis, hat man den Eindruck, die französische Version von „Chiamo il mio ben così“ gewinne in dem Lied-Rezitativ-Wechsel die Struktur einer Litanei. Swarowskys deutsche Übersetzung dieser Passage ermöglicht eine solche Deutung wiederum nicht, ist an der entsprechenden Stelle des Rezitativs doch lediglich die Rede von Orpheus’ „Klagen“; der Verweis auf ein Gebet bleibt aus. Nur die erste Strophe von „Objet de mon amour“ folgt allerdings der Struktur eines Gebets und beweist somit wiederum deren Eigenständigkeit gegenüber den anderen Strophen.

Auch erfüllen die beiden Rezitative der französischen Fassung nicht die gleiche Funktion wie die italienischen Pendants. Im *Orfeo* lieferten sie noch lediglich die Erklärungen dafür, wie es zur Illusion der Zweisamkeit kommen konnte, nämlich zum einen aufgrund des Wiederhalls von Orfeos Klage („sparse ai venti son le lagrime sue, i suoi lamenti“, „Per ogni valle Euridice risuona“), und zum anderen, weil Orfeo Euridices Namen in jede einzelne Baumrinde des umgebenden Hains geritzt hat („in ogni tronco scrisse il misero Orfeo: ,Orfeo infelice: Euridice, idol mio, cara Euridice“). Diese Informationen gibt auch der französische Text in den entsprechenden Rezitativen; doch das zweite Rezitativ im *Orphée* beinhaltet eine nicht unwesentliche Hinzufügung. Hier kerbt Orfeo folgende Botschaft in die Bäume des Hains:

ORPHÉE: Euridice n'est plus, et je respire encore ! Dieux, rendez-lui la vie, ou donnez-moi la mort ! (Orphée I.2, T. 101–107)

ORPHEUS: Eurydike ist nicht mehr, ach, und ich leb', o Gott! Weckst du sie nicht zum Leben, so send auch mir den Tod. (Orphée_de_HS ebd.)

Der in die Rinde eingeschriebene Name ist hier nicht wie noch im italienischen Rezitativ das visuelle Pendant zum Echo – Euridices Name betäubt eben alle Sinne Orfeos. An dieser Stelle antizipiert die französische Fassung (genauso wie Swarowskys Übertragung) bereits die Aussage, die Teil der oben als zentral angesehenen Isotopieebene angesehen werden kann: Orfeo will wieder mit Euridice vereint sein, ob im Leben oder im Tod. Mit dieser hinzugefügten Information unterscheidet sich das zweite Rezitativ im *Orphée* stärker vom ersten, aber auch von den Rezitativen des *Orfeo*. Über die Reflexion des von der Natur zurückgeworfenen Echos hinaus flicht Orphée in diesem zweiten Rezitativ auch die an mehreren Stellen des Gesamtwerks immer wieder bestätigte Richtlinie seines eigenen Handelns mit ein und trägt damit wiederum zur Werkkohärenz der französischen Werkfassung bei.

Insgesamt kann also die Vermutung geäußert werden, dass Gluck im *Orfeo* und später Gluck und Moline im *Orphée* zwei unterschiedliche Interpretationswege favorisieren. In seinem ursprünglichen Plan der Soloszene scheint es Gluck vornehmlich darum gegangen zu sein, den Teufelskreis nachzuzeichnen, in dem sich Orfeo, geblendet von Schmerz des herbsten aller Verluste, zu verstricken beginnt und aus dem er nur mit erheblicher Anstrengung (mit dem plötzlichen D-Dur-Sextakkord zu Beginn von „Numi, barbari numi“) auszubrechen vermag. Ausdruck findet dies in der immergleichen Struktur der Strophen und in den sie vereinheitlichenden Kohäsionsmitteln. Diese Deutung bleibt der französischen Version von Gluck/Moline in abgeschwächter Form erhalten, schließlich ändert sich wenig an der mehrmaligen Abfolge von Liedstrophe und Rezitativ. Hier stehen die Einzelstrophen und Rezitative aber gewissermaßen für sich; allein das Reimschema (nicht aber die gleichen Reimsilben) fungiert als kohäsives Merkmal zwischen den Strophen. Es ist dennoch anhand dieses Beispiels interessant

zu beobachten, wie Gluck und Moline in der späteren Version der Orpheus-Oper die ursprüngliche Kohäsion und folglich auch Kohärenz einer einzelnen Szene abschwächen, um aber gleichzeitig die Kohärenz des gesamten Werkes zu wahren bzw. zu stärken. Die deutschen Übersetzungen folgen dabei der Grundtendenz des von ihnen jeweils herangezogenen Ausgangskommunikats.

5.3.2.3 „Che farò senza Euridice“ (III.1)

Eine letzte und wahrscheinlich die prominenteste Passage aus Glucks *Orfeo*, das ariose Rondo „Che farò senza Euridice“ (III.1), soll im Folgenden in Bezug auf den Aufbau synsemiotischer Kohärenz beschrieben werden. Das bereits besprochene Strophenglied „Chiamo il mio ben così“ (I.1) und das nachfolgend zu analysierende Rondo weisen bedeutende Parallelen auf. Beide Stücke werden vom Titelhelden alleine vorgetragen, und zwar beide zu einem Zeitpunkt, in dem der Schmerz wegen des Verlusts seiner angebeteten Euridice am schwersten wiegt: das eine bei der Aufbahrung der kürzlich verstorbenen Euridice am Anfang des ersten Aktes und das andere nach deren erneutem Dahinscheiden im dritten Akt. An beiden Stellen wählt Gluck kompositorische Gestaltungsmittel, die im ersten Moment dem Inhalt des vom Libretto vorgesehenen Textes zu widersprechen scheinen, in fundierten Interpretationen aber ihre widersprüchliche Natur in den Dienst einer kohärenten Werkdeutung stellen.

Ähnlich wie beim oben besprochenen Sololied beginnt Orfeos Arie „Che farò senza Euridice“, die er unmittelbar nach Euridices erneutem und nun endgültig anmutendem Tod vorträgt und in der sich sein Wunsch nach dem Suizid verdinglicht, mit einer liedhaften Melodie in Dur. In zahlreichen der überlieferten Zeugnisse bezüglich der Aufführungen des *Orfeo* in Wien und des *Orphée* in Paris wurde u. a. bemängelt, dass die Musik dem textlich nachvollziehbaren Gefühl abgründiger Trauer nicht entspreche (vgl. z. B. Einstein 1954: 120). Dieser Umstand gab nachweislich etlichen Rezipienten von Glucks Reformwerk Anlass zu Skepsis und Unverständnis.²⁸⁵ Für Gerber ist die Arie deswegen das „umstrittenste Dokument der Gluckschen Muse“ (Gerber 1950: 139). Gluck selbst musste in der Vorrede seiner dritten italienischen Reformoper *Paride ed Elena* auf dieses Stück zurückkommen:

Non si vuol nulla, per che la mia aria nell'Orfeo: „Che farò senza Euridice“ mutando solamente qualche cosa nella maniera dell'espressione diventi un saltarello di burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo o di voce, un'appoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passaggio, una volata può rovinare tutta una scena in un'opera simile; [...]. (Gluck, *Paride ed Elena* 1770/1954: XII)

285 Bezüglich einiger (zeitgenössischer) Zeugnisse über die Arie „Che farò senza Euridice“ vgl. die synoptische Studie von Finscher (1964/1989).

Gluck bemängelt mit dieser Passage die Willkür der Ausführenden, die bei Missachtung genauester Interpretationsvorgaben aus seiner Komposition einen leidigen Marionettentanz machen können. Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass die Anwesenheit des Komponisten „bei der Aufführung einer solchen Musik so unerlässlich [ist], wie die Sonne zu den Schöpfungen der Natur gehört“ (ebd.; Übersetzung von Rudolph Gerber). Diese These ist in ereignistheoretischer Hinsicht sehr interessant (vgl. 3.2.2.3), denn Aufführungen bei Abwesenheit des bzw. eines der Werkurheber(s) stellt im heutigen Opernbetrieb mit Abstand den Normalfall dar.

Was den Zeitgenossen Glucks v. a. aufstieß, war der für zu fröhlich befundene musikalische Charakter der Arie, mit welcher der Titelheld schließlich dem Schmerz über den endgültigen Verlust seiner Angebeteten Ausdruck verleihen sollte. Zinzendorf z. B. überliefert in einem Tagebucheintrag vom 7. Oktober 1762 das Urteil der Comtesse du Châtelet-Lomont über die italienische Arie: „L’ambassatrice [Anm. 588: Diane-Adélaïde comtesse du Châtelet-Lomont geb. Rochechouart] trouva la musique de l’air < Che farò senz’Euridice > trop gaie pour un homme qui veut se tuer“ (1747ff./1997: 304). Auch Boyé merkt in seiner Abhandlung *L’expression musicale mise au rang des chimères* (1779) Ähnliches zur französischen Version der Arie an. Zur Leistung eines idealen Gesangsinterpreten schreibt er:

C’est, dis-je, par le concours de toutes ces choses qu’un Acteur lyrique parvient à intéresser ceux qui l’écoutent : qu’il partage la gloire du Compositeur, que souvent il la ravit entièrement. // Il la partage, lorsque la mélodie s’accorde aux paroles [...]. // Il la ravit lorsque cette convenance est entièrement négligée, ainsi que dans la première reprise de cet Air de Monsieur Gluck :

J’ai perdu mon Euridice,
Rien n’égale mon malheur ;
Sort cruel, quelle rigueur ?
Rien n’égale mon malheur. *Bis*.

Le style du Chant a été trouvé si gai, qu’on en a fait une fort jolie Contredanse : effectivement, les paroles qui suivent conviendroient beaucoup mieux :

J’ai trouvé mon Euridice,
Rien n’égale mon bonheur ;
Quels momens !
Quels transports !
Rien n’égale mon Bonheur. *Bis*. (Boyé 1779: 13f.)

Statt der eigentlichen französischen Verse würde nach Boyé der stets als (zu) heiter beurteilten Musik viel eher ein ins Gegenteil verkehrter Text anstehen. Fast *en passant* liefert der Autor eine deutlich an Molines Translat angelehnte sangbare Textfassung dieser Arie, die sich etwa die analoge Wortbildung von „malheur“ und „bonheur“ zunutze macht, um anhand dieses neuen, heiteren Textes die in Glucks Arie vermisste synsemantische Korrespondenz von Wort und Ton

‚wieder‘-herzustellen.²⁸⁶ Die synsemantische Kontradiktion in „Che farò“ führte denn z. B. auch dazu, dass der Komponist Tommaso Traetta dieses Stück in seinem *Il cavaliere errante – dramma eroicomico per musica* parodierte (hier tatsächlich im philologischen Sinne der Verballhornung) und es einem wahnsinnig werdenden Charakter, der sich für Orfeo hält, in den Mund legt. Der bekannte Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar bewertet diese Parodie Anfang des 20. Jahrhunderts wie folgt: „Die Italiener hatten also den für die Situation mißratenen Charakter dieses Stückes wohl bemerkt und benutzten es, um Gluck überhaupt lächerlich zu machen“ (1904: 75). „Il cavaliere errante“ – ein schon im Titel kondensierter Seitenhieb auf den mit einer solchen Arie auf Irrwegen geratenen Ritter Gluck? Auch unter den Gluck-Exegeten findet sich zuweilen eine harte Kritik gegenüber Orfeos Arie:

Nur in einem einzigen Falle hat *Gluck* in der Wiedergabe der Situation keine glückliche Hand bewiesen: in der berühmten Arie „Che farò senz’ Euridice“. Nach dem vollen Ausbruch der Verzweiflung im Rezitativ treten wir hier in eine Sphäre gleichmäßig stiller Wehmut ein – ein Umschlag der Stimmung, der [...] psychologisch nicht zu rechtfertigen ist. [...] Die Arie aus dem lyrischen Grundcharakter des Helden heraus rechtfertigen zu wollen, geht nicht an, denn es widerspricht dem höchst leidenschaftlichen Ton, den er in der ganzen Trennungsszene anschlägt. [...] Sie gehört eben noch zu den Elementen, die aus *Glucks* italienischer Zeit in seine erste Reformoper hereinragen. (H. Abert 1914/1960: XVIII)

Für Abert kommt demnach die oben bereits vorgestellte Interpretation Meyers nicht infrage, nach der in „Che farò senza Euridice“ wie in den anderen liedhaften Gesängen des *Orfeo* „der göttliche Sänger [...] vor unsere Phantasie zu treten hat“ (Meyer 1918: 50), während an anderen Stellen Orpheus als der leidende Mensch stärker in den Vordergrund tritt. Neben den negativen Urteilen existieren aber auch viele positive, die Glucks Oper und namentlich das „Che farò senza Euridice“ (III.1) als ergreifendes und über die Maßen gelungenes Stück charakterisieren. Den Gegnern zum Trotz, die in „J’ai perdu sans Euridice“ eine Arie voller „invraisemblances“ sehen,²⁸⁷ bewertet das *Journal des Beaux Arts* die Arie folgendermaßen: „L’air est un chef-d’œuvre, & dans plusieurs endroits il déchire l’âme“ (*Journal des Beaux Arts* vom September 1774, zit. nach Finscher 1967: XIII). Auch Tenschert sieht in der Arie einen oft zu Unrecht „mißverstandene[n] und geschmähte[n] Klagegesang“, der eine „bedauerliche Verkenning und gänzlich verfehlt Kritik erfahren“ hat (1951: 88).

286 Boyé geht es – nicht unwichtig hinsichtlich intersemiotischer Übersetzungsprozesse – an dieser Stelle auch darum, Joseph Legros’ gesangliche Interpretation lobend hervorzuheben, mit der jener die synsemantische Kontradiktion von Text und Musik zu nivellieren, besser noch: die beiden Komponenten miteinander zu versöhnen vermochte (1779: 14).

287 Diese Kritik wird folgendermaßen zusammengefasst: „Ils [sc. les gens désintéressés] ont observé qu’en général la touche de M. Gluck, quoique délicate & forte, n’étoit pas aussi propre à rendre les sentiments tristes & mélancoliques & les images terribles“ (*Journal des Beaux Arts* vom September 1774, zit. nach Finscher 1967: XIII).

Kritisiert wurde am in C-Dur stehenden Stück wieder der Einsatz des heiter anmutenden Dur-Tongeschlechts. H. Abert findet bei der Besprechung dieses Gesangsstücks im Vorwort der Notenausgabe mit der von ihm angefertigten Übersetzung hierfür klare Worte (s. o.): Für ihn tritt Orpheus mit dieser Arie „in die Reihe jener elegischen Jünglingsgestalten ein, die, im Dulden stets stärker als im Handeln, [...] mit dem ganzen Schmelz ihrer weichen Empfindung umkleidet“ (ebd.) werden, und sich zulasten wahrer dramatischer Kunst in unerträglich süßlichen Gesängen ergehen. Das bereits besprochene Sololied des ersten Aktes („Chiamo il mio ben così“) bedenkt er mit einer ähnlichen Kritik. In der vorliegenden Studie sollen solche Urteile nicht weiter kommentiert werden. Es soll der rein deskriptiven Ausrichtung der Arbeit gemäß v. a. darum gehen, die nun einmal faktisch gegebene, von Gluck bewusst eingebrachte, daher nicht aus kompositorischem Unvermögen resultierende und letztlich vom Rezipienten wohlwollend aufzuschlüsselnde synsemantische Kontradiktion zwischen ernstem Text und heiter anmutender Musik näher zu beleuchten, um in einem weiteren Schritt nachzuprüfen, ob ein solcher Sinn in den Derivaten des *Orfeo* genauso nahegelegt wird oder nicht.

Das F-Dur in „Chiamo il mio ben così“ (I.1) wurde oben u. a. als Vernebelung von Orfeos Sinnen durch die Illusion von Euridices Anwesenheit gedeutet und war, so gesehen, ein Symbol für Orfeos temporäre Realitätsflucht. Auch im Kontext der Arie „Che farò senza Euridice“ weisen einige Textstellen darauf hin, dass hier das Dur-Tongeschlecht in ähnlicher Weise motiviert ist. Tatsächlich lassen sich etliche verbale Bausteine finden, die, in unmittelbarer Nähe zur Arie stehend, eine solche Deutung nahelegen: Im rezitativischen Dialog der beiden Geliebten, noch bevor Orfeo sich Euridice zuwendet und diese daraufhin wieder dahinscheidet, kündigt der Protagonist bereits an:

ORFEO: Più frenarmi non posso, a poco a poco **la ragion m'abbandona**
(*Orfeo* III.1, T. 353f.).

ORPHEUS: Länger **halt'** ich mich nimmer, und schwach und schwächer tönt die warnende Stimme (*Orfeo_de_HS* III.1, T. 353f.).

ORPHEUS: Länger **beherrscht'** ich mich nimmer, schon schwindet dahin aus meinem Gedächtnis [das Wort des Gottes] (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 353f.).

Die deutschen Übersetzungen Aberts und Swarowskys sprechen Orfeos Verlust der Vernunft in dieser Textpassage nicht genauso explizit aus wie das Original, dieser bleibt vielmehr in den einleitenden Verben („halt' ich mich nimmer“ und „beherrscht' ich mich nimmer“) eine implizite Andeutung auf eine schwer beizubehaltende Contenance. Die letzten Worte Orfeos, bevor er sich letztlich zu seiner Angebeteten umdreht, lauten sodann:

ORFEO: Più non resisto, **smania**, fremo, **deliro** (*Orfeo* III.1, T. 367ff.).

ORPHEUS: Nicht widersteh' ich. **Wahnsinn**, Fieber, **Verwirrung**
(*Orfeo_de_HS* III.1, T. 367ff.).

ORPHEUS: Ich trags nicht länger, **Wahnsinn umnachtet** den Geist
(*Orfeo_de_HA* III.1, T. 367ff.).

Diesmal behalten auch die Übersetzungen den im Original durch zwei quasisynonyme Verbformen („smanio“, „deliro“) ausgedrückten Vernunftverlust Orfeos bei. Swarowsky gibt den originalen Hendiadyoin in Form von Substantiven ähnlichen Inhalts wieder („Wahnsinn“, „Verwirrung“); dabei entspricht die Aneinanderreihung von losen Nomina einem pathetischeren Gestus als die natürlicher anmutende Abfolge von Verben im italienischen Original. An die zweite Stelle seiner Nomenreihe setzt Swarowsky das Lexem „Fieber“, das zwar eine gewisse metonymische Verwandtschaft zum italienischen „fremo“ besitzt und darüber hinaus auch die an dieser Stelle notwendige Zweisilbigkeit aufweist, vom Interpretieren allerdings wörtlicher gedeutet würde, als es hier inhaltlich gerechtfertigt erscheint. Abert hingegen schlägt ein vollständiges Syntagma vor, in dem ebenfalls zwei Gliedern, einem Substantiv und einem Prädikat, das Sem des aufkommenden Wahns attribuiert werden kann („Wahnsinn umnachtet“). Diese Lösung erscheint dem dramatischen Höhepunkt der Oper angemessen, übergeht allerdings die bedeutungsträchtigen Pausen, die der italienischen Wortfolge den Charakter eines Asyndetons verleihen, und ist darüber hinaus mit zwei Eingriffen in das originale Notenmaterial verbunden:



Abb. 29: Änderungen des Notenmaterials bei Abert (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 368f.)

Um dem musikalischen Metrum und der Betonungsstruktur des zielsprachlichen Ausdrucks gerecht zu werden, benötigt Abert eine Notenhinzufügung und eine Notenzusammenziehung. Er fügt beim dreisilbigen Verb „umnachtet“, welches das zweisilbige „fremo“ ersetzen soll, auf die Silbe „um-“ eine auftaktige Achtelnote hinzu (g' | b' b') und führt die beiden Achtelnoten, die auf die beiden letzten Silben des Wortes „deliro“ fallen, zu einer Viertelnote (a'–f' statt a'–f' f') zusammen, auf der nun das zielsprachliche Wort „Geist“ ausgehalten wird. Die Beschreibung solcher musikalischen Behelfe gehört in das nächste Kapitel (5.4), das sich den syntaktischen Operationen im Translationsprozess widmet. Hier interessiert lediglich, wie eine semantisch womöglich weniger für adäquat befundene Übersetzung das Notenmaterial unverändert beibehält, während ein u. U. adäquateres Translat einer solchen Vorgabe nicht entspricht. Deutlich werden bei einer solchen Gegenüberstellung zweier Übertragungen zugleich die Interdependenzen zwischen synsemantischer und syntaktischer Zeichenrelation sowie die Unterschiedlichkeit der Invarianzhierarchien, nach denen unterschiedliche Übersetzer ihr Tun ausrichten. Dem Übersetzer Swarowsky ist – wie dies unten (Kap. 5.4)

noch einmal bestätigt werden wird – die unveränderte Übernahme des musikalischen Materials wichtiger als Abert.

Nachdem sich nun Orfeo nach seiner Angebeteten umgedreht hat und diese erneut gestorben ist, macht er sich Vorwürfe und erklärt sich seine Tat dadurch, dass er sich vom Liebeswahn hat verleiten lassen:

ORFEO: [...] ove mi spinse il **delirio** d'amor? (*Orfeo* III.1, T. 375ff.),

ORPHEUS: Ach wohin trieb mich meiner Leidenschaft **Glut**? (*Orfeo_de_HS* ebd.),

ORPHEUS: Wohin riß die Liebe mich **Verblendeten** fort? (*Orfeo_de_HA* ebd.).

Auch an dieser Stelle findet sich im italienischen Original ein Bezug zu Orfeos Verlust jeglicher Vernunft, der wiederum in Swarowskys Translat nicht wiedergegeben wird oder zumindest in der Formulierung „der Liebe **Glut**“ nur sehr implizit bleibt. Dagegen führt Abert, wieder eine Silbe und eine Achtel hinzufügend (bei „Wo-hin“), ein Lexem ein („Verblendeten“), das die Isotopie des Wahnsinns rund um die Arie „Che farò senza Euridice“ ausdrücklich mitträgt. Eingeleitet wird diese Arie schließlich mit den Worten des Protagonisten:

ORFEO: Saziati sorte rea! **Son disperato**! (*Orfeo* III.1, T. 401f.),

ORPHEUS: Räche dich nun, Verhängnis! Ich bin **verloren**! (*Orfeo_de_HS* ebd.),

ORPHEUS: Weide dich, grausam Geschick, an meiner **Verzweiflung**! (*Orfeo_de_HA* ebd.).

Das italienische Lexem „disperato“ (samt seinen Derivaten) ist seit jeher ein wichtiges Signalwort gewesen, um die Wahnsinnsarie oder -szene einer (barocken) Oper anzukündigen, und steht der Bedeutungssphäre geistiger Umnachtung sehr nahe. Abert übernimmt den Inhalt dieses schon im Original an der semantisch markiertesten Stelle des Satz- und Rezitativen des angebrachten Ausdrucks, wenn er auch die Wortkategorie ändert und das Partizip „disperato“ zum Substantiv „Verzweiflung“ werden lässt. M. Schreiber spricht in solchen Fällen in Anlehnung an die *Stylistique comparée* vom Übersetzungsverfahren der Transposition (vgl. 1993: 222f.). Swarowsky entscheidet sich für eine allgemeinere, durchaus aber auch in Richtung des ‚Wahns‘ interpretierbare Wendung: „Ich bin verloren“. Diese weist deutliche Anklänge an Molines Übersetzung der hier interessierenden Arie („J'ai perdu mon Euridice“, *Orphée* III.1, T. 382ff.) sowie eine im deutschen Sprachraum lange Zeit eingessene Übersetzung derselben Arie von Johann Daniel Sander („Ach, ich habe sie verloren“, *Orphée_de_JDS*, S. 20) auf. Ein letztes Mal bestätigt Orfeo durch seinen Gesang die Isotopie des Wahns, wenn er Amor, der im letzten Moment seinen Selbstmord verhindert, anfangs nicht, schließlich aber doch erkennt:

ORFEO: Ah sei tu? Ti ravviso! Il duol finora **tutti i sensi m'oppre**“ (*Orfeo* III.2, T. 9ff.),

ORPHEUS: Ach, bist du's? Kommst du wieder! Der Leiden Fülle treibt mich **dem Wahnsinn** entgegen (*Orfeo_de_HS* III.2,T. 9ff.),

ORPHEUS: Eros, Du? Ich erkenn Dich, der herbe Schmerz **umnebelte all meine Sinne** (*Orfeo_de_HA* III.2,T. 9ff.).

Der Schmerz ob seines erneuten und nun endgültig anmutenden Verlustes vernebelt alle Sinne Orfeos. Das *passato remoto* im italienischen Original („m'oppress“) und das Präteritum in Aberts Übersetzung („umnebelte“) sind an dieser Stelle wichtig, da nämlich Orfeo anhand dieser Verbformen den Grund dafür nachliefert, wieso er den göttlichen Retter (oder je nach Sichtweise: Störenfried) zuerst nicht erkannt hat. Swarowsky hingegen, bei dem sehr wohl noch einmal in konkreter Weise die Rede vom „Wahnsinn“ ist, führt in seiner deutschen Übersetzung eine Verbform im Präsens an („treibt mich dem Wahnsinn entgegen“), womit er impliziert, dass der Wahnzustand zum Zeitpunkt seiner Aussage immer noch anhält.

Es sind die angeführten Formulierungen des italienischen Originals, die wahrscheinlich mit sich bringen, dass „Che farò senza Euridice“ im Musikschrifttum als Wahnsinns-Arie gewertet worden ist (vgl. z. B. Gebrer 1950: 138f.) – ein Arientypus, auf den seit dem 17. Jahrhundert Opernkomponisten immer wieder bereitwillig rekurriert haben, weil die Zurschaustellung dieses Seelenzustands Anlass zu einer Vertonung besonders kurioser und (aus Rezipientensicht) besonders faszinierender Faktur bot. Zur Anwendung kamen Kompositionsmittel wie Wiederholungsmotive, komplizierte und stellenweise ins Leere führende harmonische Modulationen, ein fragmentarischer musikalischer Satz etc. – Mittel also, die sich von üblichen wohlausgeglichene Vertonungs- und Kompositionskonventionen entfernen. Auch „Che farò“ weist einige dieser Charakteristika auf. Gerber (1950: 138) beobachtet:

In der Weißglut der Erregung, in sinnlosem Schmerz singt Orfeo gar keine eigentliche Melodie, sondern wiederholt fortgesetzt einzelne Phrasen. Er kommt immer wieder auf das einmal Gesagte zurück, alles dreht sich bei ihm im Kreise, daher die Wiederholungsmotive und auch die Rondoform.

Auch die sprachliche Komponente ermöglicht eine entsprechende Gestaltung: die Wiederholung textlicher Bruch- und Versatzstücke mit immer gleicher oder immer neuer Vertonung (es müssen schließlich keine gängigen Vertonungsregeln mehr eingehalten werden), die direkte Ansprache eines toten, aber für lebend geglaubten bzw. eines lebenden, aber für tot geglaubten Gegenübers etc. Den Möglichkeiten des Normbruchs sind keine Grenzen gesetzt. Auch diese Merkmale treffen auf „Che farò“ zu. Einmal als Repräsentant des Typus „Wahnsinnsarie“ klassifiziert, dürfte dessen Deutung nicht mehr schwerfallen, denn die synsemantische Kontradiktion zwischen Text und Musik kann gemäß einer solchen Sichtweise auf den simplen Umstand zurückgeführt werden, dass der Protagonist im Höhepunkt seines Leidens eben nicht bei Sinnen, nicht ganz bei Trost ist.

Für sich genommen, ist eine solche Deutung zwar keineswegs abwegig, sie erklärt aber die zu beschreibenden musikalischen Charakteristika nicht in erschöpfender Weise, zumal sich die angeführten Wahnsinnsbekundungen nicht zwangsläufig auf die Arie „Che farò“ beziehen müssen, sondern auch einfach nur Erklärungen für Orfeos Verhalten – einerseits sein Vergessen des ihm von den Göttern auferlegten Gesetzes und andererseits das Nichterkennen des plötzlich eingreifenden Amor – liefern sollen. Allein der unmittelbar vor der Arie vorge-tragene Rezitativvers („Son disperato“) lässt sich eindeutig auf die Arie beziehen, die aber ja tatsächlich in den Mittelepisoden auch Ausbrüche der Verzweiflung beinhaltet. Es gilt also, tiefer in die verbal-musikalische Struktur der hier interes-sierenden Arie einzusteigen, um daraufhin fragen zu können, wo und in welcher Hinsicht die Übersetzungen des *Orfeo* das im Original gegebene Sinngefüge mo-difizieren. „Che farò senza Euridice“ folgt der nachstehenden Struktur:

A	Che farò senza Euridice? Dove andrò senza il mio ben?
B	Euridice! Euridice! Oh dio! rispondi, io son pure il tuo fedel.
A	Che farò ...
C	Euridice! Euridice! Ah! non m'avanza più soccorso, più speranza né dal mondo, né dal ciel!
A	Che farò ...

Tab. 8: Text und Struktur der Rondo-Arie
„Che farò senza Euridice“ (*Orfeo* III.1, T. 404–469)

Ein mehrfach auch fragmentarisch wiederholter A-Teil mit liedhafter Durmelo-dik alterniert mit zwei Mittelepisoden: B (ebenfalls in Dur) und C (in Moll). Da-mit weist auch „Che farò“ wie das bereits besprochene Strophenlied „Chiamo il mio ben“ (I.1) eine rondoartige Struktur auf (A B A C A). Der dortige abrupte Wechsel von der Liedstrophe zum spärlich begleiteten Rezitativ ist hier zwar ein-geebnet, da alle Teile eine ariose Faktur aufweisen, allerdings ist der Wechsel vom einen zum nächsten Teil deutlich spürbar. B- und C-Teil beginnen beide mit der zweimaligen Anrufung der Geliebten, was an die Anfänge der Rezitative und ferner an die Echo-Rufe ebenjenes Sololieds erinnert. Der Anfang des C-Teils kann tatsächlich auch als (quasi-)rezitativische Passage gewertet werden.

Die A-Teile stehen, wie bereits erwähnt, im mehrfach kritisierten C-Dur. Eine Rückführung dieser Entscheidung auf den Tonartenplan des ganzen Werkes rechtfertigt allerdings den Einsatz der Tonart an ebendieser Stelle. Sie zeigt an, dass der gerade am Strophenlied „Chiamo il mio ben“ erfahrbare *circulus vitio-sus*, der sich zum einen aus der oben erwähnten Gleichung „Das Vereintsein mit der Geliebten ist das Elysium, ihr Fehlen die Hölle“ ergibt und zum anderen aus

Orpheus' Hoffnung speist, er könne, dem Vorbild anderer Helden folgend, ins Jenseits wandern und seine Euridice in die Welt der Lebenden zurückholen, nun endlich durchbrochen ist. Nach dem erneuten Tod Euridices bietet sich Orfeo nur eine letzte Option, mit der sich das Versprechen einhalten lässt, das er vor der Arie „Che farò“ in einem Duett mit Euridice noch einmal ausspricht: „verrò sempre intorno a te“ (*Orfeo* III.1, T. 117–120). In der Arie „Che farò“ verfestigt sich in ihm der Suizidgedanke; letztlich sollen die Liebenden doch, wenn auch im Tode, wieder und endgültig vereint sein. „[F]ür immer bin ich so meiner Gattin gegeben“, singt Orpheus in Swarowskys deutscher *Orphée*-Übersetzung (*Orphée_de_HS* III.1, T. 452ff.). Die Wahl der C-Dur-Tonart, die oben bereits als Symbol der trauten Zweisamkeit etabliert wurde, erscheint vor diesem Hintergrund nur allzu natürlich für den letzten gebundenen Sologesang des Titelhelden vor seinem Suizidversuch, den Amor letztlich vereitelt.

Auch die melodische Faktur unterstützt eine solche Deutung. Nach dem einleitenden Vordersatz („Che farò senza Euridice“) und dem anschließenden Nachsatz („dove andrò senza il mio ben“) wird jeder melodische Baustein stets zweimal wiederholt; ausgenommen hiervon sind nur wenige Passagen („rispondi“ im B-Teil sowie die Euridice-Anrufungen und „ne dal mondo, ne dal ciel“ im C-Teil). Die keineswegs rhetorischen Fragen, die sich Orfeo stellt („Was tue ich“ bzw. „Wohin gehe ich ohne Euridice?“; wörtliche Übersetzung: M. A.), beantwortet er sich durch diese musikalische Komponente seines Gesangs somit selbst. Das paarweise Auftreten eines jeden melodischen Abschnitts, verstärkt durch die Forte-piano-Dynamik, macht dem Hörer die von Orfeo als unmittelbar bevorstehend empfundene Zusammenführung mit seiner Geliebten im Tod unmittelbar erfahrbare. Musikalisch wird auf diese Weise die Bedeutung des im B-Teil der Arie so prominenten Schlüsselbegriffs „[il tuo] fedel“ („[dein] Getreuer“) vorweggenommen. Die Treue Orfeos ist ja eine Tugend, die der (wiederum in C-Dur! stehende) Chor der Seligen im Elysium bereits gerühmt hatte (vgl. *Orfeo* II.2, T. 233–244). Der Entschluss, dass Orfeo seiner Euridice in den Tod folgt, wird also bereits in dieser Arie gefasst und nicht erst in dem darauffolgenden Rezitativ, in dem Orfeo den Plan, sich umzubringen, explizit darlegt. Dies deuten auch die französische Fassung des *Orfeo* und deren deutsche Übersetzung an, welche die Arie mit den rezitativischen Versen vorbereiten:

ORPHÉE : Ma peine est sans égale ! // Dans ce moment funeste, // Le désespoir, **la mort** // Est tout ce qui me reste ! (*Orphée* III.1, T. 371–376)

ORPHEUS: O Übermaß der Schmerzen! // In dieser Stunde bleiben // nur Raserei und **Tod** // allein dem armen Herzen! (*Orphée* III.1, T. 371–376)

In der von Gluck überwachten französischen Übersetzung wird die ursprüngliche, nun eher allgemein anmutende italienische Wendung „son disperato“ ersetzt durch eine Formulierung, welche die Verzweiflung ebenso anspricht („le désespoir“), dieser aber unmittelbar den Gedanken des (Frei-)Tods folgen lässt.

Welche Deutung auch die kontradiktorische Beziehung von Text und Musik an dieser Stelle der Oper nun erfährt – der Übersetzer muss dafür Sorge tragen, dass das synsemantische Spannungsverhältnis auch mit seinem Translat erhalten und interpretierbar bleibt. Dieser allgemeinen Vorgabe entsprechen in Maßen alle in der vorliegenden Arbeit herangezogenen Übersetzungen. Der Text behält in allen Translaten einen ernsten Ton bei, die heiter anmutende Musik wird ebenso unverändert übernommen. Dennoch sind inhaltliche Unterschiede zwischen den Derivaten festzustellen, die gleichermaßen zu unterschiedlichen Interpretationen von Text und Musik führen können. Diesen synsemantischen Verschiebungen soll im Folgenden nachgegangen werden. Dabei wird v. a. darauf zu achten sein, ob sich der zielsprachliche Text werkinternen Isotopieebenen einfügt, die sich an Parallelstellen des Werks (etwa in „Chiamo il mio ben così“, I.1) vorgezeichnet finden. Dazu sollen die einzelnen Teile der Rondo-Arie gesondert analysiert werden. Ihr wiederkehrender A-Teil wird im italienischen Original von den beiden mehrfach (auch fragmentarisch) wiederholten Fragen konstituiert:

ORFEO: Che farò senza Euridice? // Dove andrò senza il mio ben?
(*Orfeo* III.1, T. 409f.)

Wie in den Liedstrophen von „Chiamo il mio ben così“ steht Orfeo selbst, abzu- lesen an den Verbformen in der ersten Person Singular („farò“, „andrò“) und dem Possessivpronomen („mio [ben]“), mit seinen starken Emotionen im Mittelpunkt. Auf Euridice wird – wie übrigens auch in den Strophen des Sololieds im ersten Akt – in der dritten Person Singular verwiesen („senza Euridice“, „il mio ben“). Anders als dort stehen allerdings die Verbformen nicht mehr im Präsens („chiamo“, „cerco“, „piango“) bzw. in der Vergangenheit („ove morì“), sondern verdeutlichen in der Futurform den starken Drang Orfeos, seiner Geliebten bis in den Tod zu folgen. Die Fragestruktur dieser beiden Verse ist dabei nicht so sehr Ausdruck der Ratlosigkeit („was werde ich [denn] ohne Eurydike machen?“) als vielmehr die Bestätigung seines vorgefassten Entschlusses („was werde ich [denn schon] ohne Eurydike machen [können]?“). Eine solche Deutung zeigt in den Derivaten des *Orfeo* allerdings nicht die gleiche Auffälligkeit wie im Original. Der Text des mehrfach wiederholten A-Teils lautet bei Moline, Swarowsky, Abert und wieder Swarowsky:

ORPHÉE : J'ai perdu mon Euridice // Rien n'égale mon malheur. // Sort cruel, quelle rigueur ! // Je succombe à ma douleur ! (*Orphée* III.1, T. 382),

ORPHEUS: Mir verloren Eurydike, // mir geraubt für alle Zeit! // Wär' ich nie geboren, // wehe, ich vergeh' vor Leid! (*Orphée_de_HS* ebd.),

ORPHEUS: Ohne Dich, Du Heißgeliebte, // ist die Welt mir öd und leer!
(*Orfeo_de_HA* III.1, T. 409f.),

ORPHEUS: Ach wohin ohne Eurydike, // was beginn' ich ohne sie?
(*Orfeo_de_HS* ebd.).

Zunächst ist festzuhalten, dass das französische und das von ihm abgeleitete deutsche Derivat den originalen Noten mehr Text unterlegen (vier statt nur zwei Verse) als die italienische Fassung und deren Übersetzungen. Die Fragmentierung und Wiederholung der Textbausteine im italienischen Original

ORFEO: Che farò senza Euridice? // Dove andrò senza il mio ben? // Che farò, // Dove andrò, // Che farò senza il mio ben, // Dove andrò senza il mio ben?
(*Orfeo* III.1, T. 409–419),

die dazu führt, dass die Fragestruktur der Verse noch eindeutiger in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, ist in diesen beiden erstgenannten Übersetzungen nicht mehr gegeben. Der ursprüngliche Blick in die Zukunft weicht dort einer konkreten Darstellung von Orpheus' gegenwärtigem Gemütszustand („malheur“, „sort cruel“, „rigueur“). Molines und Swarowskys Übersetzung bringen Verbformen in der Vergangenheitsform („j'ai perdu“ bzw. „verloren“, „geraubt“) sowie im Präsens („[rien] n'égale“, „je succombe“ bzw. „ich vergeh“), womit der erneute Tod Eurydikes und dessen Auswirkungen auf Orpheus in den Vordergrund gerückt werden. Nur die Formulierung „für alle Zeit“ in Swarowskys *Orphée*-Übersetzung beinhaltet eine implizite finalistische Komponente. Die Fragefragmente werden in der französischen Fassung ersetzt durch operntypische Ausrufe („sort cruel“ und „quelle rigueur“), während Swarowsky an dieser Stelle einen weder im italienischen noch im französischen Original gegebenen, ja nicht einmal angedeuteten Optativum anbringt („Wär' ich nie geboren“). Seinen Rezipienten bleibt das Urteil darüber überlassen, ob der Wunsch, nie geboren worden zu sein, einer Oper eignet, deren Grundthematik die menschliche Erfahrung übermäßiger Liebesfreuden und -leiden ist, oder ob er vielmehr als eine jener Aussagen begriffen werden soll, die der vor Schmerz betäubte Orpheus in seiner aufkommenden „Raserei“ (*Orphée* de HS, III., T. 373f.) von sich gibt. Denn schließlich beendet ja Swarowsky die Oper mit der von Orpheus und dem Chor mehrfach wiederholten und dadurch bestätigten sentenzartigen Wendung:

ORPHEUS: Gesiegt hat Amor. im Reiche alles Schönen mög' ihm tönen Ruhm alle Zeit. **Wen er überwunden, wen er gebunden, der will sein Sklave sein in Ewigkeit!** (*Orphée* de HS III., T. 8ff.)

Wie schon die ähnlich ausfallenden Formulierungen im italienischen Original sowie in Molines Übersetzung bezeichnen auch diese Verse die Liebe als höchstes Gut; wer sie erfahren hat, mag trotz eventuell großer Entbehrungen nicht mehr anders leben. Gegen die Grundaussage dieses Liedsatzes verstößt aber eben jener Vers in Swarowskys Übersetzung des A-Teils von „Che farò“. Übernommen hat Swarowsky ihn vermutlich aus einer früheren *Orphée*-Übersetzung J. D. Sanders, die für den A-Teil folgende deutsche Lösung vorschlägt:

ORPHEUS: Ach, ich habe sie verloren, // All' mein Glück ist nun dahin! // **Wär', o wär' ich nie geboren!** Weh, daß ich auf Erden bin! (*Orphée* de JDS, S. 20)

Vielleicht resultiert die Übernahme dieser Formulierung aus dem Umstand, dass Sanders Übersetzung zum Zeitpunkt von Swarowskys translatorischen Bemühungen um dieses Werk bereits zum geflügelten Wort avanciert ist und sich somit in das Gedächtnis deutscher Rezipienten eingebrannt hat.²⁸⁸ Sanders zielsprachliche Wendung geht wiederum aus der Bemühung hervor, mit „geboren“ ein Reimwort auf das vorangehende „verloren“ zu finden.

In ähnlicher Weise seiner gegenwärtigen Trauer verhaftet bleibt Orpheus auch in Aberts Übersetzung des italienischen Originals. Die Fragestruktur der italienischen Verse ist getilgt. Was Orpheus in dieser Rondo-Arie wiederholt, ist ein reiner Ausruf („Ohne dich [...] ist mir die Welt öd und leer!“), der überdies die direkte Anrede Eurydikes beinhaltet („du Heißgeliebte“). Im Original und in der von Gluck supervidierten französischen Fassung ist eine solche Anrede, ähnlich wie in „Chiamo il mio ben così“ (I.1), allein den (rezitativischen) Mittelepisoden vorbehalten. Abert hatte aber schon bei seiner Übersetzung jenes Sololieds in alle drei Strophen die direkte Anrede Eurydikes eingebracht; in diesem Punkt bleibt er also konsistent. Der schroffe Gegensatz zwischen Liedstrophe und Rezitativ (I.1) bzw. zwischen A- und B-Teil (III.1) wird dadurch aber nivelliert. Swarowsky hingegen berücksichtigt in seiner *Orfeo*-Übersetzung die oben herausgestellten Charakteristika und erweist sich in dieser Hinsicht einmal mehr als die dem *Orfeo* am nächsten kommende Übertragung. Swarowsky ist in der Lage, den Fragesatz („Ach wohin ohne Eurydike, was beginn' ich ohne sie?“), dessen Fragmentierung („ach wohin, ach wohin“) und den Verweis auf Eurydike in der dritten Person Singular („ohne Eurydike“, „ohne sie“) beizubehalten und trotz der Auslassung des Verbs im ersten Vers die Vorstellung der Nachzeitigkeit einzubringen („wohin [soll ich gehen]?“ bzw. „was beginn' ich[?]“).

Wie das Original beginnen sämtliche Übersetzungen den in Bezug auf das Vorangegangene noch wenig kontrastierenden B-Teil mit der zweimaligen Anrufung Eurydikes, die bereits bei „Chiamo il mio ben così“ formbildend wirkte:

ORFEO: Euridice! Euridice! // Oh dio! rispondi, // io son pure il tuo fedel.
(*Orfeo* III.1, T. 420–432)

ORPHEUS: Eurydike, Eurydike, // nur einmal gib Antwort! // Schenk des Gatten Flehn Gehör! (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 420–432)

ORPHEUS: Eurydike! Eurydike! // Erwache, gib Antwort! // Dein Gemahl, er ruft nach dir! (*Orfeo_de_HS* III.1, T. 420–432)

288 In der Theorie zur Librettoübersetzung ist das Phänomen, dass eine jüngere Übersetzung auf textliche Bausteine eines älteren Translats zurückgreift, weil diese mittlerweile untrennbar mit der Originalmusik verbunden zu sein scheinen, vielfach reflektiert und v. a. kritisiert worden (vgl. Hoffmann 1926: 356; Anheißer 1938: 99; Wodnansky 1949: 28, 46f., 152f.; Honolka 1978: 61, 127f.; Thur 1990: 188, 190, 203). Davon ausgehend, bezeichnet Honolka die translatorische Vorgehensweise, bei der sich Librettoübersetzer aus vorangegangenen Translaten bedienen, abschätzig als „Mosaik-Verfahren“ (1978: 44, 48f. *et passim*).

ORPHÉE : Euridice ! Euridice ! Réponds... quel supplice ! // Réponds-moi! // C'est ton époux fidèle. // Entend ma voix qui t'appelle. (Orphée III.1, T. 393–405)

ORPHEUS: Eurydike! Eurydike! O sprich, hab Erbarmen! // Gib Antwort! // Ja, ich bin's, dein Gemahl, dein treuer, // o hör mein Wort, hör die Stimme, die einst dir so teuer. (*Orphée_de_HS* III.1 ebd.)

Das Original greift sogar auf ein Wort zurück, das als Kern- oder Schlüsselbegriff jener Echoszene im ersten Akt fungierte: „rispondi“ bzw. im Infinitiv „rispondere“. In „Che farò“ findet man allerdings nicht noch einmal Echostrukturen in der Orchesterbegleitung, die im Protagonisten die Illusion von Euridices Anwesenheit evozieren könnten. Stand in Orfeos erstem Sololied die von der Natur zurückgeworfene Antwort im Mittelpunkt, erlangt in seiner Arie im dritten Akt die (sogar vom Orchester) unbeantwortet bleibende Frage eine prominente Stellung. Diesmal herrscht die traurige Gewissheit vor: Euridice ist nun für immer Teil des Totenreichs. Auch der relativ einfache musikalische Satz in „Che farò“ verdeutlicht dies: Vorgesehen ist nur ein Streichorchester, dessen Mittelstimmen (Violine II und Bratsche) eine parallele, manchmal auch *unisono* geführte tremolierte Achtelbegleitung aufweisen. Die Bassstimme ergeht sich meistens in gebundenen, sehnstüchtig zur ersten Zählzeit des Taktes hinaufstrebenden Sekundschritten. Die Violine I, der neben Orfeo die Melodie beschieden ist, wird stets *colla parte* zur Gesangsstimme geführt. Nur einmal, eben beim Text „rispondi“ (T. 424–426), deutet sie eine Imitation des Gesangsmotivs an, um dann spätestens mit der Treuebekundung am Ende des B-Teils („io son pure il tuo fedel“, T. 427) wieder simultan zum Gesang Orfeos geführt zu werden. Diese Beteuerung der über den Tod hinausgehenden Treue („io son pure il tuo fedele“) steht in G-Dur, die als Dominante nach der C-Dur-Tonart des wiederkehrenden A-Teils hinstrebt. In dieser Tonartdisposition findet sich die semantische Beziehung zwischen dem Zusammenkommen der Liebenden (C-Dur) und der unabdingbar danach strebenden Gattentreue (G-Dur) in adäquater Form abgebildet.

Ähnlich wie schon im A-Teil unterlegen die französische und die aus ihr abgeleitete deutsche Fassung den Noten des B-Teils mehr Text als das Original. Orpheus' Bekundung seiner Treue gegenüber Eurydike, die ja schließlich den Grund für seinen Entschluss zum Selbstmord benennt, wird in beiden Versionen aufgegriffen („C'est ton époux *fidèle*“, „ich bin's, dein Gemahl, dein *treuer*“). Auffällig ist bei Moline v. a. der letzte Vers, „entends-moi, qui t'appelle“, der einen zusätzlichen Hinweis darauf gibt, wie das Ausbleiben einer Antwort, sei sie nun von der Natur (Orchester-Echo) oder von Euridice hervorgebracht, zu deuten ist. Wenn Euridice schon nicht antworten kann, soll sie dennoch seine mehrmaligen Anrufungen vernehmen. Mit dieser hinzugefügten Formulierung knüpft Moline einen im Original nicht gegebenen textlichen Bezug zum darauffolgenden Rezitativ, in dem Orpheus seiner Angetrauten zusichert, er würde ihr auch ins Jenseits folgen („Ouis, je te suis“, *Orphée* III.1, T. 455f.); sie müsse lediglich auf ihn warten („attends moi“, *Orphée* III.1, T. 461f.). Einen solchen

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Bezug weist der italienische Text zwar nicht auf, wohl aber einen musikalischen: Die in *Orfeo* zum letzten Mal aufkeimende Hoffnung auf eine Antwort seiner Geliebten verklingt in diesem B-Teil in einer sich von der bisherigen rhythmischen Struktur – Achtel- und (punktierter) Viertelnoten – absetzenden, über einen Takt hinaus lang ausgehaltenen Note in der Gesangslinie (d"), die eine Oktave hinabfällt zum mit einer Fermate versehenen d':



Abb. 30: Oktavsprung in „Che farò senza Euridice“ (*Orfeo* III.1, T. 425f.)

Das Oktav-Intervall kommt im italienischen Original an mehreren prominenten Stellen des Werks zum Einsatz, nämlich zum einen beim ersten Einsatz Orfeos, der seine „Euridice“-Anrufungen in den Trauerchor der Nymphen und Schäfer am Anfang der Oper einstreut,

Eu-ri - di - ce!
Eu-ry - di - ke!

om - bra bel - la, l'ug - gi - ri, o - di i
hol - der Schat - ten, um - schwe - bet, hör, wie

spar - gon per te, ed a - scol - ta ti
Him - mel em - por. Neig dein Ohr dei

Abb. 31: Orfeos „Euridice“-Rufe (*Orfeo* I.1, T. 25f. und 37f.)

und zum anderen eben in jenem Rezitativ, das unmittelbar auf die Arie „Che farò“ folgt:



Abb. 32: Oktavsprung im Rezitativ „Ah finisca e per sempre“ (*Orfeo* III.1, T. 483f.)

Der Oktavsprung, in den angeführten Stellen stets zwischen d" und d', wird dort verwendet, wo Orfeo aus dem Diesseits seine Euridice im Jenseits ruft bzw. zu bestimmten Handlungen auffordert („Euridice“, „rispondi“, „aspetta“). In einer solchen Frequenz eingesetzt, wird dieses Intervall zu einer charakteristischen Tonverbindung und in letzter Konsequenz zum werkimernen musikalischen Zeichen. Die Oktave als großes, alle anderen einfachen Intervalle umschließendes perfektes Intervall steht hier für den Umstand, dass Euridice für Orfeo alles bedeutet und im Hinblick auf ihr Dahinscheiden dementsprechend auch für die unermessliche Leere, die dieser Verlust beim Titelhelden hinterlässt. In Molines französischer Version hingegen kann diese Tonfolge nicht mit der gleichen Stringenz eine Semantisierung in diese Richtung reklamieren. Die zeichenhafte Tonfolge des Originals kann aufgrund der Transpositionen, die der *Orphée* mit sich bringt (vgl. Kap. 5.2), nicht an allen genannten Stellen auf der gleichen Tonhöhe beibehalten werden. Die Anrufungen im Trauerchor und in „J'ai perdu“ rekurren auf das hohe Tenor-g,²⁸⁹ im ersten Fall ist aber der Oktavsprung getilgt (g'-g). Der dritte der aus dem Original extrahierten Oktavsprünge ereignet sich wiederum auf einer anderen Tonhöhe (b'-b).

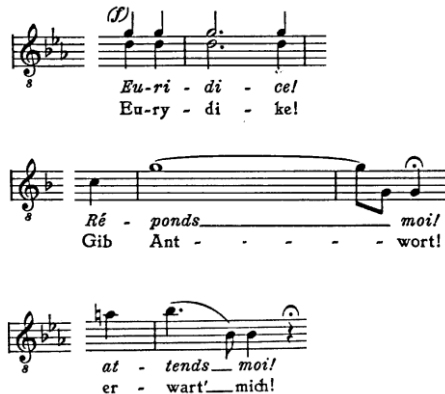


Abb. 33: Oktavsprünge im *Orphée* (I.1, 25f. und III.1, 398f., 461f.)

289 Das tiefer liegende d' stellt hier lediglich eine Alternative für tiefere Tenöre dar.

Die Tendenz, die Oktavsprünge auch im französischen Derivat zu erhalten, ist bei Gluck zwar bemerkbar; der sich im italienischen Original immer zwischen den gleichen Tonhöhen ereignende Intervallsprung hat in der italienischen Fassung allerdings einen anderen Auffälligkeitsgrad als in der französischen.

Swarowsky unterlegt nun im B-Teil der Arie „J’ai perdu“ den originalen Noten sogar noch mehr Text als der von Moline abgefasste Ausgangstext, denn die dort vorgesehene Wiederholung des Syntagmas „ma voix qui t’appelle“, wird wiederum mit unterschiedlichem Text ausgestattet: „[O] hör mein Wort, hör die Stimme, die einst dir so teuer“. Als translatorische Herausforderung ist hier (und in den übrigen deutschen Übersetzungen) allerdings eine andere Formulierung des italienischen Originals anzusehen, nämlich die Interjektion „o Dio!“. In seiner *Orphée*-Übersetzung recurriert Swarowsky auf eine Anrufung, die schwerlich zur dramatischen Situation passen will. Denn Orpheus versucht, Eurydike dadurch zu einer Antwort zu bewegen, dass er singt: „Eurydike! Eurydike! O sprich, *hab Erbarmen!*!“ Diese in semantischer Hinsicht eher unpassende Anrede einer Toten lässt sich wohl auf Swarowskys Willen zur unveränderten Übernahme des Notenmaterials zurückführen, die an dieser Stelle nur mit einem bestenfalls als direkte Ansprache an Eurydike fungierenden dreisilbigen Syntagma zu bewerkstelligen ist. Ähnlich stellt sich die Lage auch in Swarowskys *Orfeo*-Übersetzung dar, denn hier bittet Orpheus seine Angebetete: „*Erwache*, gib Antwort!“ Dies führt gegenüber dem italienischen Original zu einer Sinnverschiebung: Während Orfeo nämlich den endgültigen Tod Euridices nicht wahrhaben will und sie zu einem Lebenszeichen animiert („rispondi“), geht Swarowskys Orpheus schon vom erneuten Tod Eurydikes aus und fordert deren abermaliges „Erwachen“. Der dramatischen Situation angemessener scheint daher Aberts Übersetzung „nur einmal gib Antwort!“, in der die Interjektion zwar omittiert, im Gegenzug aber auch keine unpassende Bedeutungsnuance hinzugefügt ist.

In beiden deutschen Übersetzungen des italienischen Librettos (Abert, Swarowsky) bleibt darüber hinaus die für diese Arie so zentrale Treuebekundung Orfeos lediglich implizit. Als zentral kann dieser Bezug im Original nicht nur deswegen angesehen werden, weil er eine werkinterne Isotopieebene wieder aufgreift (s. o.) und er durch die Wiederaufnahme desselben Wortes auch als kohäsives Mittel fungiert, sondern auch weil die italienische Nominalisierung („il tuo fedele“) – genauso wie die Adjektive in den anderen beiden Übersetzungen („ton époux fidèle“, „dein Gemahl, dein treuer“) – an der semantisch markierten Position des Vers- und Strophenendes steht. Die texterweiternden Fassungen von Moline und Swarowsky verstärken diese Markierung sogar durch den Reim, der sich zwischen der übernommenen und der neu hinzugefügten Textzeile ergibt (*fidèle–t’appelle*, *treuer–teuer*). In den deutschen *Orfeo*-Übersetzungen ist dagegen lediglich die Rede vom „Gatten“ (Abert) bzw. „Gemahl“ (Swarowsky).

Wie der B-Teil beginnt auch der C-Teil im Original und allen Übersetzungen mit der zweifachen Anrufung Euridices. Der Ton schlägt um: Ausgehend

vom Dominantseptnonenakkord über D-Dur (mit Quinte im Bass) bei der ersten Anrufung, das dominantisch zum G-Dur der zweiten Anrufung strebt, wird das c-Moll erreicht, das nun die wahrhafte Rat- und Hilflosigkeit Orfeos ungefiltert zum Ausdruck bringt:

ORFEO: Euridice! Euridice! // Ah! non m'avanza // più soccorso, più speranza // né dal mondo, né dal ciel! (*Orfeo* III.1, T. 442–451)

ORPHÉE : Euridice ! Euridice ! Mortel silence, // Vaine espérance! // Quelle souffrance! // Quel tourment déchire mon cœur! (*Orphée_de_HS* III.1, T. 415–424)

ORPHEUS: Eurydike! Eurydike! // O Grabesstille, // leblose Hülle, // o Leidensfülle! // Dieser Gram zerreißt mir das Herz! (*Orphée_de_HS* ebd.)

ORPHEUS: Eurydike, Eurydike! // Kein Hoffnungsschimmer // dringt zu mir her, des Herzens Frieden // ich find ihn nimmer, nimmermehr! (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 442–451)

ORPHEUS: Eurydike! Eurydike! // Ach weh, mir Armen, // ohne Hoffen, ohn' Erbarmen // nicht bei Menschen, noch bei Gott! (*Orfeo_de_HS* ebd.)

In sich wiederholenden, lamentierend absteigenden Tonleitern, die den Raum einer verminderten Quinte abstecken, besingt Orfeo die Endgültigkeit seines Verlustes:

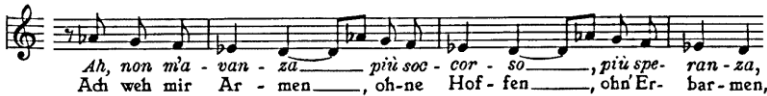


Abb. 34: Motiv des C-Teils der Arie
„Che farò senza Euridice“ (*Orfeo_de_HS*] III.1, T. 445ff.)

Diesmal darf er nicht den Beistand („soccorso“) bspw. eines Amor erwarten, diesmal gibt es keinen Grund zur Hoffnung („speranza“). Eine erneute Unterweltwanderung wäre auf der Grundlage seines Pakts mit den Göttern zwecklos. Die sich leierartig wiederholende musikalische Struktur wird textlich aufgegriffen durch den Reim (*avanza–speranza*) sowie durch den anaphorischen Gebrauch der Negationspartikel („[non] più“). Diese letztgenannten entfallen in der französischen Fassung Molines, dafür werden alle drei Glieder der Aufzählung von Orphées momentanen Entbehrungen durch die Häufung stimmloser Frikative sowie durch einen (weiblichen) Reim verbunden (*silence–espérance–souffrance*), der die in sich kreisenden Seufzer nachbildet. Letztgenanntes gilt auch für die etwas gewollt anmutende Substantivreihe bei Swarowsky (*Grabesstille–leblose Hülle–Leidensfülle*). Hier konnte die anaphorische Verwendung eines Satzsegments, in diesem Fall der Interjektion „o“, aber beibehalten werden. Dass diese beiden Derivate die Lautmalerei des italienischen Originals (relativ tiefe Töne bei „ne dal mondo“, relativ hohe Töne bei „ne dal ciel“) textlich nicht mehr nachvollziehbar machen, wurde oben (Abschn. 5.3.1) bereits angedeutet. Auf die

gleichen Noten fallen die Formulierungen „*Quel tourment déchire mon cœur !*“ und „*Dieser Gram zerreißt mir das Herz*“, die, wie dargelegt, punktuelle musikalische Ausdeutungen im Original zugunsten der werkinternen Kohärenz tilgen. Die Äquivalenz dieser beiden Verse lässt ein weiteres Mal darauf schließen, dass Swarowsky trotz offensichtlicher Kenntnis des italienischen Originals den französischen *Orphée* als seinen Ausgangstext ansah. Wiederum interessant ist, dass Abert, der hingegen vom italienischen Original ausgeht, die genannte Ausdeutung ebenfalls nicht übernimmt. Statt wie Swarowsky in seiner *Orfeo*-Übersetzung eine in den Noten widergespiegelte Dichotomie zwischen „Menschen“ und „Gott“ textlich einzubauen, unterstreicht er die Endgültigkeit von Orpheus' Schicksal durch den Einsatz der Wörter „nimmer“ und der im Deutschen existierenden, leicht abgewandelten, silbenerweiternden allotropen Form „nimmermehr“, die beide (in jeweils reiner wie unreiner Weise) den Reim bzw. die Assonanz des vorhergehenden Verses aufnehmen (*Hoffnungsschimmer–zu mir her–nimmer–nimmermehr*).

Ein weiteres Kuriosum hinsichtlich der durch Translate veränderten Semantik lässt sich an Swarowskys deutscher Übersetzung dieses letzten Verses im C-Teil von „*Che farò*“ veranschaulichen: Die Orpheus-Sage gehört der Sphäre der griechischen Mythologie an. Anrufungen der Götter (im Plural!) sind hier genauso natürlich wie der metonymische Verweis auf den Himmel als deren Sitz. Diese häufigen Verweise im Original stellen allerdings oft ein translatorisches Problem dar, wenn sie im Italienischen einsilbig in Erscheinung treten, in diesem Beispiel eben „*ciel*“ für „Himmel“). Dies zwingt den deutschen Übersetzer, sich auf die Suche nach einem einsilbigen (Quasi-)Synonym zu begeben. Swarowsky entscheidet sich in diesem Fall für das semantisch verwandte „Gott“, zumal er die beschriebene musikalische Ausdeutung nachzubilden bestrebt ist und dafür ein Lexem bzw. Konzept braucht, das traditionell mit der Vorstellung ‚oben‘ verknüpft ist. Nicht selten kommt es aber dadurch zu semantischen Verschiebungen, denn ein durchschnittlicher Rezipient verbindet mit der Rede von Gott (im Singular!) Vorstellungen der christlichen Lehre. Das ist *per se* nicht unbedingt schlimm, doch vermischen sich in Swarowskys Translat beide Sphären (die mythologisch-polytheistische und die traditionell christlich-monotheistische) und führen dadurch zu semantischen Dissonanzen.

5.3.3 Zusammenfassung

Die Ergebnisse der Detailanalysen zum synsemiotischen Aufbau der Werksemantik lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Textsegmente, die dadurch eine lokale Ausdeutung erfahren, dass eine musikalische Struktur vom Komponisten simultan zu ebenjenem Textsegment gesetzt wurde, sind auch bei der Übersetzung (bestenfalls) an Ort und Stelle zu belassen. Dies ermöglicht dem

zielkulturellen Rezipienten die unmittelbare Verknüpfung dieser synchron auftretenden Zeichen (vgl. das Wind-Motiv bei „a' venti“, *Orfeo* I.1, T. 199f.) und damit auch das werkinterne Zeichenlernen, wie es in Abschnitt 3.4.2.2. beschrieben wurde. Denn simultan Auftretendes wird i. d. R. gemeinsam kognitiv verarbeitet und legt eine enge synsemantische Bindung nahe.

Es gibt allerdings auch musikalische Textausdeutungen, die eingeführt werden, noch bevor ein verbaler Baustein auf sie Bezug nimmt (vgl. Vogelruf-, Bach- und Windmotivik in der Elysium-Szene, *Orfeo* II.2, T. 29ff. und deren spätere Semantisierung in T. 49ff.), oder aber auch solche, die erst nach dem auf sie referierenden Textsegment angestimmt werden (vgl. C-Dur-Arie „Che farò“ nach dem rezitativischen Vers „son disperato“, *Orfeo* III.1, T. 402 bzw. „le désespoir, la mort, Est tout ce qui me reste !“, *Orphée* III.1, T. 373ff.). Trotz des Abstands konstituieren auch hier die unterschiedlichen Zeichen eine kohärente Sinneinheit. Da allerdings schon im Original keine Simultaneität dieser heterogenen Zeichen gegeben ist, kann in solchen Fällen auch der Übersetzer den entsprechenden zieltextlichen Baustein an einer ihm passend erscheinenden Stelle nachliefern bzw. vorwegnehmen. Seinem musikalischen Verständnis bleibt es dabei überlassen, ob er in diesen beiden geschilderten Fällen an der Simultaneität bzw. Nicht-Simultaneität sprachlicher und musikalischer Strukturen festhält oder aber eine translatorische Lösung wählt, die dem jeweils anderen Prinzip folgt.

Im Unterschied zu solchen lokalen musikalischen Textausdeutungen müssen die verbalen Konstituenten einer allgemeinen, vom Übersetzer für das Werk als zentral erachteten und folglich auch beim interlingualen und interkulturellen Transfer für erhaltenswert befundenen synsemiotischen Isotopieebene zwar auch im ZT enthalten sein, sie müssen aber nicht zwangsläufig an die gleiche Stelle gesetzt werden, an der sie das Original vorsah. Hierbei kann es vorkommen, dass in zielsprachigen Derivaten die gleichen Isotopieebenen wie im Original konstruiert werden, aber punktuelle Abweichungen einerseits zu weniger Kohärenz führen und andererseits auch den Aufbau anderer, sich u. U. überlagernder Isotopieebenen veranlassen. Da Isotopieebenen des Originals in gewissem Maße immer auch Interpretationen darstellen, kann es auch vorkommen, dass sie einen Rezipienten des Werks als nicht so bestimmend anmuten wie einen anderen. Insofern können Übersetzungen, die Zeugnis davon abgeben, was ihr Urheber am Original verstanden hat (und was nicht), voneinander divergieren. Sie beginnen nach ihrer Fertigstellung ein Eigenleben, setzen eine eigene Wirkungsgeschichte in Gang und weisen in letzter Konsequenz eine vom Original unabhängige Identität auf. In der Regel werden sie für sich rezipiert. Das hindert aber Rezipienten eines besonderen Schlags nicht daran, ein zielsprachiges Derivat mit dem Original in Beziehung zu setzen, von dem es sich ableitet, und es mit diesem zu vergleichen. Übersetzungswissenschaftler und mehrsprachige Kulturtransferforscher sind solche Rezipienten – genauso wie weitere Repräsentanten einer am Original interessierten Rezipientenschaft (vgl. das einleitende Kapitelzitat von Marx).

Der Sonderfall synsemantischer Kontradiktion ist für die Erforschung ästhetischer polysemiotischer Kommunikate und deren Transfer zentral, denn nur in einem ästhetischen Kontext – und, wie aufgezeigt worden ist, selbst hier nicht uneingeschränkt – wird eine solche Zeichenrelation überhaupt erst geduldet und nur selten enthusiastisch aufgenommen. Am Beispiel der Arie „Che farò senza Euridice“ (u. a.) wurde aufgezeigt, dass eine Komposition, in der sich Sprache und Musik zu widersprechen scheinen, namhafte Befürworter, aber auch genauso namhafte Kritiker findet. Wie ist nun dieser Unterschied in der Bewertung zu erklären? Die zahlreichen theoretischen Anmerkungen zur Arie lassen erahnen, dass diese Frage nicht mit dem allgemeinen Urteil über das Vorhandensein unterschiedlichen Operngeschmacks beantwortet werden kann. Die Seite derjenigen, die sich aufgrund der in der synsemiotischen Bezugnahme erkannten Kontradiktion von den erwähnten Nummern („Chiamo il mio ben così“, *Orfeo* I.1 und „Che farò senza Euridice“, *Orfeo* III.1), gar vom gesamten Werk abwenden, stützen sich auf stereotype Bedeutungsaspekte der Musik und bemerken lediglich den Bruch des Komponisten mit gängigen Vertonungskonventionen.²⁹⁰ Befürworter hingegen steigen tiefer in den hermeneutischen Zirkel des Verstehens hinein, in diesem Fall gegen beträchtlichen kognitiven Widerstand. Sie bemühen sich darum, den Normbruch, den auch sie beobachten, werkintern zu legitimieren. Sie versuchen, Antworten zu finden für eine Gestaltung, die offensichtlich zunächst verstörend wirkt, aber auf den zweiten (und jeden weiteren) Blick ein großes semantisches Potenzial offenlegt. Jenes zuwilen abrupte Changieren zwischen periodischer Durmelodik und in Moll gehaltenen dissonanzreichen Passagen etwa verdeutlicht im *Orfeo* das Nebeneinander widersprüchlicher Gefühle im Protagonisten. Über die Oper hinweg ist er den starken und durchaus auch gegensätzlichen Emotionen ausgesetzt, die sich beim Verlust der Geliebten, der Erinnerung an sie, der von Amor geweckten Hoffnung, sie wiederzugewinnen, der noch nicht endgültigen Zusammenführung und dem erneuten Verlust einstellen. Das wechselhafte Spiel von Hoffnung und Verzagtheit, überschwänglicher Freude und unermesslichem Schmerz, zarter Erinnerung und grausamer Rückkehr zur Realität sind der Motor der gesamten Oper, die somit ein *chiaroscuro* der Gefühle zeichnet oder – um mit Orfeo zu sprechen – einen „Krieg der Affekte“ („guerra d'affetti“, *Orfeo* I.2, T. 150f.) thematisiert. Dieser ist anhand der kontradiktorischen Beziehung heterogener Zeichen effektiv in Szene gesetzt. Wichtig ist dabei für den Übersetzer, dass er die sprachlichen Hinweise zur Aufschlüsselung dieser synsemantisch kontradiktorischen Bezugnahme auch im Zieltext beibehält, ist doch diese Zeichenrelation in einem Werk von ihren Urhebern nie ohne inhaltlicher Motivation eingebracht worden.

290 Immerhin bestätigt ein solches Verhalten, dass auch die Musik in bestimmten Kollektiven eine, wenn auch rudimentäre, Semantik aufweist, denn ohne Norm ist ein Normbruch nicht zu verzeichnen.

Für alle in diesem Abschnitt genannten translatorischen Operationen ist unabdingbar, dass der Übersetzer die Mechanismen und Potenziale musikalischer Sinnbildung kennt, will er ein Translat vorlegen, das nicht nur den durchschnittlichen Opernbesucher befriedigt, sondern auch den hohen Ansprüchen der Werkexegeten genügt. Diese letztgenannten Rezipienten pflegen das Ausgangssprachliche Original als bestimmende Autorität anzusehen. Vernachlässigt wird bei einer solchen Sichtweise, so legitim sie auch sein mag, oft aber der Umstand, dass ein zielsprachiges Derivat genauso eine eigene Identität aufweist, und das bedeutet in semantischer Hinsicht, dass es potenziell in der Lage ist, im Original nur rudimentär vorgezeichnete oder aber auch ganz neue Isotopieebenen zu konstruieren. Bspw. ist, wie oben dargelegt (s. Abschn. 5.3.2.), erst im *Orphée* das Elysium mit neuen musikalischen und textlichen Mitteln in stringenter(er) Form als ein Ort der Indifferenz und Apathie beschrieben worden. Die sich Gluck bietende Möglichkeit, seinen *Orfeo* zwölf Jahre nach der Uraufführung für die Pariser Bühne zu adaptieren, führte zu einem neuen Werk, dem *Orphée*, der zwar das Meiste der Vorgängeroper übernimmt, aber auch andere sprachliche wie musikalische Elemente enthält, die ein eigenes semantisches Potenzial aufweisen. Ähnliche Tendenzen sind auch bei den deutschen Übersetzungen dieser beiden ‚Originale‘ zu beobachten.

5.4 Syntaktische Operationen: Unterschiedliche Deklamationsstile eines göttlichen Sängers

Wie nun bereits einige Male hervorgehoben, führt der Sprachwechsel, der oft (aber nicht zwangsläufig) mit dem Kulturtransferprozess einhergeht, in einem zu transferierenden polysemiotischen Artefakt zu u. U. radikalen Veränderungen. Im vorangegangenen Kapitel (5.3) wurde darauf eingegangen, inwiefern ein neuer Text Umgestaltungen im semantischen Gefüge bzw. im synsemiotisch aufgebauten Signifikat- oder Isotopienetz mit sich führen kann. Im Folgenden gilt es dagegen darzulegen, wie sich mit der Aufgabe, eine zielsprachliche Version eines gegebenen polysemiotischen Kommunikats zu erstellen, die Struktur der Signifikanten und der Relationen unter ihnen ändert. In Bezug auf die Librettoübersetzung gibt es dabei zwei unterschiedliche Ausgangslagen: Zum einen kann der Übersetzer darauf bedacht sein, den Notentext möglichst unangetastet zu lassen und zielsprachliche Lösungen zu finden, die dieser Forderung entsprechen. Zum anderen kann der (musikalisch bewanderte) Translator andere, meist inhaltliche Invarianten ranghöher ansiedeln als den Anspruch auf Notentreue. Nachfolgend soll es darum gehen, am Korpus nachzuweisen, welche konkreten translatorischen Verfahren sich aus den beiden beschriebenen Positionen ableiten lassen.

In einer prototypischen Oper übernehmen Rezitativ und Arie verschiedene Funktionen. Solche unterschiedlichen Gestaltungsformen halten, wie in den

folgenden Abschnitten aufgezeigt wird, in ihrem unterschiedlichen Wesen auch verschiedene Implikationen und Lizenzen für den Übersetzer bereit. Während in einer typischen Oper des 18. Jahrhunderts die musikalisch dominierte und etwa von Lautmalereien und musikalisch-rhetorischen Figuren durchzogene Arie in Bezug auf das Fortschreiten der Handlung einen eher statischen, innehaltenden Charakter aufweist und der Kontemplation sowie dem Ausdruck von Gefühlen dient, treibt das sprachzentrierte Rezitativ die Handlung in Form einer weniger musikalisch ausgeschmückten Figurenrede voran. Die meist nur spärlich begleitete Gesangslinie ergibt sich zu großen Teilen aus den prosodischen Merkmalen der monologischen bzw. dialogischen Figurenrede und ist im Vergleich zur Arie weniger durch das regelmäßige Metrum als durch sprachspezifische prosodische Normen determiniert. Man kann also durchaus sagen, dass rezitativische Passagen den Übersetzer in besonderer Weise fordern. Deshalb setzen die folgenden Ausführungen den Schwerpunkt in entsprechender Weise auf das Thema der Rezitativübersetzung.

Es sollen im Folgenden die drei Übersetzungen des italienischen *Orfeo*, d. h. die von Moline (1774), Abert (1914) und Swarowsky (1962) erstellten Translate, unter diesem Blickwinkel näher betrachtet werden. Bei allen drei Übersetzungen werden die rein instrumentalen Stücke, die vom Sprachwechsel ja nicht affiziert werden, notengetreu übernommen, die gebundenen Nummern (Arien, Duette und Chöre) dagegen oft nur geringfügig (Moline, Abert) bis gar nicht (Swarowsky) verändert. Die größten Eingriffe machen die rezitativischen Passagen notwendig. Gluck komponierte sie für die Pariser Aufführung direkt neu. Diese als Selbstverständlichkeit anmutende Freiheit konnte er sich freilich nur als musikalischer Bearbeiter seines eigenen Werkes herausnehmen. Sein französischer Übersetzer Pierre-Louis Moline war folglich nur in den geschlossenen Nummern (Arien und Chören) dazu angehalten, eine zielsprachliche Formulierung zu wählen, die der italienischen rhythmisch entsprechen sollte. Ansonsten lieferte er i. d. R. Gluck neue Rezitativverse, die sich v. a. vom Inhalt her an ihrem ausgangssprachlichen Pendant orientierten.

Spätere Übersetzer des vertonten *Orfeo*-Librettos dürfen sich solche Lizenzen i. d. R. nicht herausnehmen. Verändern sie an den von ihnen zu transferierenden Opern das vorgegebene Notenmaterial, werden sie u. U. aufs Heftigste dafür kritisiert. (Auf die theoretische Diskussion über die Möglichkeit der eigenmächtigen Veränderung des Notenmaterials durch den Übersetzer wurde in Abschn. 4.2.3 eingegangen.) Die Librettoübersetzer Abert und Swarowsky mussten also von der Originalpartitur ausgehen. In Tab. 12 wird dabei einzeln aufgeschlüsselt, wie viele Eingriffe ins Notenmaterial die beiden letztgenannten Übersetzer vornahmen. An der Gesamtzahl der Notenveränderungen – bei Abert 412 und bei Swarowsky 28 – lässt sich unschwer ablesen, dass Swarowsky die Unversehrtheit des Notenmaterials als eine der ranghöchsten Invarianzforderungen bestimmt hat, während Abert ähnlich wie Gluck Veränderungen der Notenwerte

als zweckdienliche Eingriffe zugunsten einer inhaltlich passenden Wortwahl und ihrer natürlichen zielsprachlichen Diktion angesehen hat. Nachfolgend soll daher in drei Abschnitten dargelegt werden, wie Gluck als Bearbeiter seiner eigenen Oper mit den Rezitativen des Originals umging (s. Abschn. 5.4.1), um danach zu beschreiben, welche Eingriffe Abert in den originalen Notentext vornahm (s. Abschn. 5.4.2) und welchen sprachlichen Strategien Swarowsky folgt, um den originalen Notentext möglichst unangetastet zu belassen (s. Abschn. 5.4.3). Die vorgestellten Strategien sind nur zu Zwecken der Veranschaulichung den einzelnen Akteuren zugeordnet, weil sie sich in deren Handeln als grundsätzliche Transfer- bzw. Übersetzungsmethode beschreiben lassen. Dies bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass sich nicht auch bei Swarowsky Beispiele finden ließen, die eine Abänderung der Noten(werte) vorsieht, oder dass auch Abert bei der Abfassung seines Zieltextes die unten genannten sprachlichen Operationen anwendet, welche die syntaktische Anpassung von Zieltext und Originalmusik ermöglichen.

5.4.1 Überarbeitung der *Orfeo*-Rezitative durch Gluck (1774)

C. W. Gluck sind die heikle Angelegenheit der Librettoübersetzung und insbesondere die Schwierigkeit syntaktischer Abstimmung der auf eine ausgangssprachliche Formulierung komponierten Melodie auf eine neue zielsprachliche Version bekannt. Als Komponist italienischer und französischer Opern ist er mit der „Verschiedenheit des Tonfalles und der Silbenwerte beider Sprachen“ vertraut (Brief Glucks an den Herausgeber des *Mercure de France* vom September/Oktober 1776, zit. und übers. von Treichlinger 1951: 42; frz. Original zit. in Du Roulet 1781: 100f.). Gluck kennt also die gravierenden Unterschiede zwischen der italienischen und der französischen Prosodie. Dieser Umstand führt ihn dazu, die gebundenen, d. h. metrisch stärker reglementierten Formen (Chöre, Arien und Ensembles) in der französischen Fassung seiner Orpheus-Oper weitgehend beizubehalten, die Rezitative hingegen (komplett) umzugestalten, um u. a. dem Sprechrhythmus und der Sprechmelodie der zielsprachlichen Version gerecht zu werden (vgl. Brück 1925: 454; Sternfeld 1966/1989: 184). Dementsprechend intensiv gestaltet sich die Zusammenarbeit mit dem französischen Übersetzer, wie etliche Streichungen und Modifikationen in den autographen Partituren (bzw. Partiturfragmenten) und die bis zuletzt vorgenommenen Umstellungen belegen (vgl. Finscher 1967: VII, VIII f.). Bei der Umgestaltung des *Orfeo* zum *Orphée* nehmen Gluck und Moline wesentliche Veränderungen an den Rezitativen vor. Für Honolka gehorcht die radikale Umgestaltung bzw. Neukomposition der Rezitative durch Gluck einer Methode, „die nur ein so auf Verständlichkeit und dramatische Wahrhaftigkeit [...] bedachter Musikdramatiker wählen konnte“ (1978: 39). Für den Komponisten, der auch bei seinen italienischen Rezitativen den Rhythmus und melodischen Duktus von der Prosodie des zu

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

singenden Textes bezieht, stellt dieser Überarbeitungswille jedenfalls eine natürliche Konsequenz des Sprachwechsels dar.

Beim Übergang vom *Orfeo* zum *Orphée* hat Brück (1925: 457) zunächst eine allgemeine Tendenz zur starken Kürzung der Rezitative beobachtet. Auch wenn sich, bezogen auf das Werkganze, diese Beobachtung aufrechterhalten lässt – 456 Rezitativtakte in der italienischen Version stehen nur 394 Rezitativtakte in der französischen gegenüber –, muss dennoch angemerkt werden, dass nicht jedes einzelne Rezitativ im *Orphée*, gemessen an der Taktzahl, kürzer ist als das jeweilige italienische Pendant. Dies verdeutlicht folgende tabellarische Gegenüberstellung aller im *Orfeo* bzw. *Orphée* enthaltenen Rezitative:

Orfeo (1762)			Orphée (1774)		
AKT I					
a	I.1: ORFEO: <i>Basta, basta, o compagni</i>	13 T.	I.1: ORPHÉE : <i>Vos plaintes, vos regrets</i>	7 T.	
			I.1: ORPHÉE : <i>Éloignez-vous</i>	5 T.	
b	I.1: ORFEO: <i>Euridice, Euridice</i>	15 T.	I.2: ORPHÉE : <i>Euridice, Euridice !</i>	20 T.	
c	I.1: ORFEO: <i>Euridice, Euridice</i>	18 T.	I.2: ORPHÉE : <i>Euridice, Euridice !</i>	20 T.	
d	I.1: ORFEO: <i>Numi, barbari numi</i>	21 T.	I.2: ORPHÉE : <i>Divinités de l'Achéron</i>	23 T.	
e	I.2: AMORE, ORFEO: <i>T'assiste Amore</i>	36 T.	I.3: L'AMOUR : <i>L'Amour vient au secours</i>	7 T.	
			I.3: ORPHÉE : <i>Dieux ! Je la reverrois !</i>	1 T.	
			I.3: ORPHÉE, L'AMOUR : <i>Dieux ! Je la reverrois !</i>	18 T.	
f	I.2: ORFEO: <i>Che disse?</i>	31 T.	I.4: ORPHÉE : <i>Impitoyables Dieux !</i>	18 T.	
AKT II					
g	II.2: ORFEO, CORO: <i>Che puro ciel</i>	69 T.	II.3: ORPHÉE : <i>Quel nouveau ciel</i>	55 T.	
h	II.2: ORFEO, CORO: <i>Anime avventurose</i>	12 T.	II.3: ORPHÉE, CHEUR : <i>O vous ombres</i>	12 T.	
AKT III					
i	III.1: ORFEO, EURIDICE: <i>Vieni, segui i miei passi</i>	99 T.	III.1: ORPHÉE, EURIDICE : <i>Viens, viens, Euridice</i>	67 T.	
j	III.1: EURIDICE: <i>Qual vita è questa mai</i>	25 T.	III.1: EURIDICE : <i>Mais, d'où vient</i>	27 T.	
k	III.1: ORFEO, EURIDICE: <i>Ecco un nuovo tormento</i>	63 T.	III.1: ORPHÉE, EURIDICE : <i>Quelle</i> <i>épreuve cruelle !</i>	69 T.	
l	III.1: ORFEO: <i>Ah finisca e per sempre</i>	19 T.	III.1: ORPHÉE : <i>Ah ! puisse ma douleur</i>	19 T.	
m	III.2: AMORE, ORFEO: <i>Orfeo, che fai?</i>	35 T.	III.2: L'AMOUR, ORPHÉE : <i>Arrête, Orphée !</i>	26 T.	
		Akt I	134 T.		
		Akt II	81 T.		
		Akt III	241 T.		
		gesamt:	456 T.		
				Akt I	119 T.
				Akt II	67 T.
				Akt III	208 T.
				gesamt:	394 T.

Tab. 9: Länge der Rezitative in *Orfeo* und *Orphée*

Vier der 13 Rezitative (b, c, d, k) sind in der französischen Version länger als im italienischen Original, zwei weitere (h, l) weisen die gleiche Taktzahl auf. Darüber hinaus ist etwa der originale rein rezitativische Dialog zwischen Amor und Orfeo *T'assiste Amore* (e) in der französischen Fassung zwar gekürzt, aber um einen *L'Amour* zugewiesenen Arienteil („Si les doux accords“, *Orphée* I.3, T. 8–45) ergänzt. Überhaupt wirkt dem beim Transfer vom *Orfeo* zum *Orphée* beobachtbaren Hang zur Straffung der Rezitative die Tendenz zur Erweiterung von Szenen durch neu komponierte oder aus früheren Werken entlehnte Arien und v. a. Tanzsätzen entgegen. Schließlich musste der *Orphée*, wie bereits angemerkt wurde (s. Kap. 5.2), im Gegensatz zu seinem italienischen Pendant dem Pariser Opernpublikum ein abendfüllendes Programm bieten.

Stärker noch als im *Orfeo* war Gluck dabei am nahtlosen Übergang der Formen (Arie – Rezitativ – Ballett etc.) interessiert, wirkte doch in Paris noch der Einfluss Jean-Baptiste Lullys und Jean-Philippe Rameaus nach, die in ihren *opéras lyriques* bereits diesem Gestaltungsprinzip folgten (vgl. Brück 1925: 455). Ein Beispiel hierfür wurde bereits angesprochen (s. Abschn. 5.3.2): In „quel nouveau ciel“ tilgte Gluck die letzten sechzehn Takte, die ein kurzes Chor-Rezitativ beinhalteten, in dem *Orfeo* von der Schar der Seligen seine Angebetete angekündigt wurde. Da allerdings noch zwei Chöre und dazwischen Orfeos nochmalige rezitativische Bitte, die Heroen und Heroinen mögen ihm den Weg zu Eurydike weisen, vorgetragen werden, bevor die beiden Liebenden endlich zusammengeführt werden, ist die Szene durch diese Kürzung dramatisch stringenter geworden. Dies soll nachfolgend an einem weiteren Beispiel veranschaulicht werden, nämlich Glucks Überarbeitung gleich des ersten Rezitativs Orfeos „Basta, basta, o compagni“. Im italienischen Original und in der französischen Fassung hat die erste Szene des ersten Aktes folgende Struktur.

Calzabigi/Gluck <i>Orfeo</i>		Moline/Gluck <i>Orphée</i>	
I.1		I.1	
CORO	<i>Ah, se intorno</i>	CHŒUR	<i>Ah! dans ce bois</i>
ORFEO (Rec.) ²⁹¹	<i>Basta, basta, o compagni</i>	ORPHÉE (Réc.)	<i>Vos plaintes, vos regrets</i>
BALLO	–	PANTOMIME	–
CORO	<i>Ah, se intorno</i>	CHŒUR	<i>Ah! dans ce bois</i>
		ORPHÉE (Réc.)	<i>Éloignez-vous</i>
		[Instrumentalnachspiel]	
[...]			

Tab. 10: Struktur der ersten Szene des ersten Aktes des *Orfeo* bzw. *Orphée*

291 In den Partituren findet sich selten die Bezeichnung „Rezitativ“, „Arie“, „Arioso“, „Lied“ etc. Sie wurden dennoch hier eingeführt, um dem Leser den Charakter der Stücke grob zu skizzieren. Letzte Autorität bleiben aber weiterhin die zu Rate gezogenen Partituren (vgl. Kap. 7.1; vgl. insbes. Finscher 1967: XXVIII).

Das zusammenhängende, 13 Takte umfassende italienische Originalrezitativ²⁹² wird in der Bearbeitung durch Gluck und Moline textlich zweigeteilt (7+5 T.), wobei die beiden Teile nicht mehr nacheinander, sondern an unterschiedlichen Stellen der ersten Szene des ersten Aktes platziert werden. Zunächst soll wieder auf den Text eingegangen werden:

ORFEO: Basta, basta, o compagni! Il vostro duolo aggrava il mio! Spargete purpurei fiori, inghirlandate il marmo, partitevi da me! Restar vogl'io solo fra quest'ombre funebri e oscure coll'empia compagnia di mie sventure. (*Orfeo* I.1, T. 62–74).

ORPHÉE : Vos plaintes, vos regrets, augmentent mon supplice ! Aux mânes sacrés d'Euridice rendez les suprêmes honneurs, et couvrez son tombeau de fleurs. (*Orphée* I.1, T. 62–68) [...] Éloignez-vous ! ce lieu convient à mes malheurs, et je veux sans témoins y répandre des pleurs. (*Orphée* I.1, T. 132–136)

Das italienische Rezitativ folgt unmittelbar der einleitenden ersten Trauerklage des Chores der Nymphen und Schäfer (*Orfeo*, I.1, T. 1–61, c-Moll) und beinhaltet im Wesentlichen drei Aussagen: Orfeos Bitte, der Chor möge mit der Trauerklage um Euridice aufhören, seine Anweisung, er möge die letzten Rituale rund um die Aufbahrung der Leiche vollziehen (die Schmückung des Grabes mit Blumen) und die Aufforderung, er möge ihn mit der toten Geliebten alleine lassen. Diesem Rezitativ folgt ein Tanz (I.1, T.75–110, Es-Dur), in dem wohl die Schäfer und Nymphen das Grab schmücken, sowie die partielle Wiederaufnahme des ersten Chores (I.1, T. 111–155, c-Moll), bei dessen instrumentalem Nachspiel sich die trauernde Menge zurückzieht.

Trug Orfeo im italienischen Original noch das gesamte Rezitativ vor, findet sich in der französischen Version nach dem ersten Trauerchor (*Orphée*, I.1, T. 1–61, c-Moll) ein musikalisch komplett überarbeitetes, kürzeres Rezitativ (7 statt 13 Takte), das nur die ersten beiden der obigen Aussagen beinhaltet: Orphées Bitte um Einhalt und seine Anweisung zur Schmückung des Grabes. Erst nach dem unverändert übernommenen Tanz (I.1, T. 69–104, Es-Dur) und der Wiederaufnahme des c-Moll-Tombeaus durch den Chor (I.1, T. 105–131) – diesmal aber zunächst ohne Instrumentalnachspiel – setzt Orphée erneut mit fünf Rezitativ-Takten ein (I.1, T. 132–136), welche nun auch die dritte der obigen Anweisungen nachliefert, nämlich die, ihn mit der Toten alleine zu lassen. Dann erst zieht der Chor der Trauernden mit der Begleitung des Orchesterterritorells davon.²⁹³ Das zweite Rezitativ im *Orphée* stellt also keine Neuhinzufügung dar (vgl. Sternfeld 1966/1989: 174ff.), sondern liefert eine Information nach, um die das erste Rezitativ gekürzt wurde. Die Anlage dieser ersten Szene ist laut einer Aussage von

292 Für eine inhaltliche Interpretation dieses Rezitativs vgl. z. B. Meyer (1918: 35ff.).

293 Für eine übersichtliche Darstellung der beim Transfer vom *Orfeo* zum *Orphée* stattfindenden Umstellungen und Hinzufügungen, Tilgungen etc. sei erneut auf den Anhang (Kap. 8) verwiesen.

Finscher (1967: XXVI) „dramaturgisch geschickter und realistischer, da Orpheus den Chor nun erst im zweiten Rezitativ zum Gehen auffordert, also erst nachdem dieser seine Opferrituale vollzogen und die zweite Strophe seiner Klage gesungen hat“. Die Handlungen des Chores würden immer unmittelbar den entsprechenden Aufforderungen Orphées folgen. Die Abfolge der Einheiten (Chor–Rezitativ–Pantomime–Chor–Rezitativ–Ritornell) mutet in der französischen Version also logischer und überdies symmetrischer an als im italienischen Original (Chor–Rezitativ–Ballo–Chor–Ritornell). Der Eingriff in den Urtext ist u. U. eine jener o. e. Modifikationen, die Gluck und Moline zugunsten einer größeren Stringenz, also aus ästhetischen Gründen, vorgenommen haben, und er lässt sich nicht auf Rücksichtnahmen auf die Pariser Rezipientenschaft zurückführen.

Gestützt wird dieser Befund bei der Betrachtung der Reimstruktur: Im italienischen Original findet sich nur in den letzten Rezitativversen ein Reim: *oscure-sventure* (*Orfeo* I.1, T. 71ff.). Swarowsky behält ihn in seiner deutschen Version nicht bei, u. a. wohl auch deswegen, weil der Komponist, der das letzte Wort *sventure* mit einer für das italienische Rezitativ typischen melodischen Formel abschließt (s. u.), den Reim selbst nicht musikalisch aufgreift. In der französischen Fassung hingegen ist der Reim ein gestaltendes Element. Hier reimen *honheurs* und *fleurs* im ersten (*Orphée* I.1, T. 66ff.) sowie *malheurs* und *pleurs* (ebd.: T. 133ff.) im zweiten Rezitativ. Es ist schwer zu rekonstruieren, ob Moline den gleichen Auslaut noch vor Glucks o. e. Entscheidung zur Rezitativteilung und Szenenumstellung gewählt hat. Fakt ist, dass durch den gleichen Reim die beiden Rezitative in der französischen Fassung trotz ihres Abstands als zusammengehörig empfunden werden können. Obwohl auch hier wieder der Komponist mit seiner neuen Musik nicht explizit auf den Reim eingeht, behält sie Swarowsky bei der Übersetzung dieser Version zumindest rezitativintern bei: *honheurs* und *fleurs* werden wiedergegeben durch „hinab“ und „Grab“ (*Orphée de HS* I.1, T. 66ff.), *malheurs* und *pleurs* durch *Hain* und *allein* (ebd.: T. 133ff.). Dass in diesem Fall derselbe Übersetzer bei der Verdeutschung des italienischen Originalrezitativs den Reim nicht beibehalten hat, bei der Übertragung der französischen Rezitative aber um (partiellen) Erhalt des Reims bemüht war, zeigt, dass Übersetzungskritiker und Translatologen vorsichtig mit der Formulierung vermeintlich feststehender Übersetzungsmaximen umgehen müssen, da die verschiedensten Umstände darauf einwirken können, dass der Translator unterschiedliche Übersetzungsverfahren anwenden muss, ja punktuell sogar solche, die seiner Hierarchisierung der Invarianten zuwiderlaufen.

Nicht nur in textlicher, auch in musikalischer Hinsicht hat Orfeos erstes Rezitativ weitgreifende Veränderungen erfahren:²⁹⁴

294 In den nachfolgenden Notenbeispielen ist die für die *recitativi accompagnati* typische Streicherbegleitung nicht mit abgedruckt; nur die Aussetzung des Basses für Cembalo ist zur Darstellung der Harmonik beibehalten worden.

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

ORFEO
ORPHEUS

(Cembalo)
Violoncello e Basso

Da - sta, ba - sta, o com - pa - gni! Il vo - stro duo - lo ag - gra - va il mi - ol! Spar - ge - te pur -
Schweigt, o schwei - get, mei - ne Freun - del! Ach, eu - er Kum - mer be - schwert den mei - nen! Ver - streu - et die

pu - rei fio - ri, in - ghir - lan - da - te il mar - mo, par - ti - te - vi da me! Re - star - vogli -
pur - pur - nen Blü - ten, be - hängt mit Krän - zen den Mar - mor und schei - det dann von hier! Dodi ich will

È o - so - lo fra quest'om - bre fu - ne - bri e o - sou - re coll' em - pia com - pa - gni - a di mi - e sen - tu - re.
blei - ben, ein - sam in den fin - ste - ren Schät - ten des Gra - bes, ver - swei - fel - ter Ge - fahr - te un - end - li - chen E - lends.

c 3 C7 3 f G7 3 c

Abb. 35: Orfeos erstes Rezitativ (*Orfeo* I.1., T. 62–74)

Das erste Rezitativ im italienischen Original ist in harmonischer Hinsicht – und wenn man bedenkt, dass hier nicht nur Liegetöne, sondern auch eine Notengruppe mit durchaus motivischem Charakter (T. 68f.) zu finden sind, z. T. auch in Bezug auf die Melodik – abwechslungsreicher als das des französischen Derivats. Es beginnt mit einem zunächst nur in den Streichern erklingenden Es-Dur-Nonakkord, dessen None im Bass die Terz des im nächsten Takt stehenden As-Dur ansteuert und damit eine für das Rezitativ italienischer Prägung geeignete Anfangsformel konstituiert. In Bezug auf das c-Moll, das dem Rezitativ unmittelbar vorangeht und auf das es wieder hinmoduliert, muss das As-Dur als Subdominantparallele aufgefasst werden, auf das der durch die charakteristische Non-Dissonanz erweiterte Es-Dur-Klang am Anfang des Rezitativs dominantisch Bezug nimmt. So weit wie hier entfernt sich Gluck im entsprechenden Rezitativ des *Orphée* (T. 62ff., Abb. 36) nicht von der Molltonika, die nicht mehr in c-Moll, sondern im Zuge der Transposition für Tenor in g-Moll steht. Hier setzt Orphée auf dem nachklingenden Schlussakkord des Trauerchors ein. Das Rezitativ wird nicht durch einen neuen Akkord mit eindeutiger Signalwirkung (im *Orfeo* der Es-Dur-Nonakkord, üblicherweise aber ein Sextakkord) vorbereitet.²⁹⁵

295 Auch andere Rezitative des *Orphée* beginnen auf solch ‚unvermittelte‘ Weise: beide Rezitative mit dem Incipit: „Euridice ! Euridice !“ (I.2), „L’Amour vient au secours“, „Diex ! Je la reverois !“ (I.3), „Quelle épreuve cruelle !“ (III.1). Dagegen beginnen die übrigen Rezitative mit einem Akkord mit typisch rezitativischer Signalwirkung: „Éloignez-vous“

ORPHÉE
ORPHEUS

Vos plain-tes, vos re-grets, au-gmen-tent mon sup-pli-ce! Aux mâ-nes sa-
Eur Kla-gen, eu-er Leid ver-mehrt nur mei-ne Lei-den! Den se-li-gen

Violoncello e Basso

crée d'Eu-ri-di-ce ren-dex les su-prê-mes hon-neurs, et cou-vrez sontom-beau de fleurs.
Geist Eu-ry-di-kes ge-lei-tet in Eh-ren hin-ab und mit Blu-men be-kränzt ihr Grab.

G⁷₃ c D⁹₇ D⁶⁻⁵₃ g

Abb. 36: Orphées erstes Rezitativ (*Orphée* I.1, T. 62–67)

Zum Einsatz kommen lediglich subdominantisches (c-Moll) und dominantische Klänge (D-Dur), diese auch in Form eines verminderten Dominantseptnonenakkords (T. 67), sowie mit typisch kadenzierendem Quartsextvorhalt (T. 68).

Ein weiterer Unterschied zwischen den Rezitativen besteht in den Kadenzten bei wichtigen prosodischen Einschnitten bzw. am Rezitativende, das in einer zeittypischen *opera seria* der Überleitung zur (Koloratur-)Arie dient. Das italienische Rezitativ bleibt dem formelhaften Einsatz der um eine Quart abfallenden Gesangslinie und der Dominant-Tonika-Nachschläge des Orchesters treu (vgl. Abb. 36, *Orfeo* I.1, T. 74), während das französische Rezitativ auf diese stereotype Kadenzierung verzichtet und damit einer allgemeinen Tendenz im *Orphée* entspricht (vgl. Brück 1925: 461).

ORPHÉE
ORPHEUS

R-loi-gnez vous! ce lieu con-vient à mes mal-
O Freun-de, geht! Dem Schmerz ge-weicht ist die-ser

Violoncello e Basso

heurs, et je veux sans té-moins y ré-pan-dre des pleurs.
Hain, und mein Herz will sein Leid hier be-wei-nen al-lein.

f [Des]₃ G⁹₇ G c

Abb. 37: Orphées zweites Rezitativ (*Orphée* I.1, T. 132–136)

(I.1), „Divinités de l’Achéron“ (I.2), „Impitoyables Dieux!“ (I.4), „O vous ombres“ (II.3), „Viens, viens Euridice“, „Mais, d’où vient“, „Ah ! puisse ma douleur“ (III.1).

Auch die postponierte ‚zweite Hälfte‘ von Orphées Rezitativ (I.1, T. 132ff., Abb. 37) weist einen ähnlichen Aufbau auf (Abb. 37). Die nun wieder zum c-Moll des Orchesterritornells modulierende Passage bringt nur die Subdominante (f-Moll) und die Dominante (G-Dur). Bemerkenswert ist die Harmonie bei „je veux“, die sich zwar als eine Art Des-Dur-Sextakkord, in Bezug auf die nachfolgende Auflösung und den unterlegten Text („sans témoins“) aber eher als ein verkürzter, d. h. des Grundtons beraubter Dominantseptnonenakkord mit tief alterierter Quinte interpretieren ließe. Im Original war an entsprechender Stelle („restar vogl'io“ etc.) ein verkürzter Dominantseptnonenakkord mit reiner Quinte zur Anwendung gekommen.

Trotz dieser u. U. ja doch radikalen Veränderungen und Umstellungen bleiben die Rezitative des *Orphée*, wie Finscher (1967: XXI) bemerkt hat, „aber doch auch italienische Rezitative, recht weit entfernt von dem, was Paris gewohnt war.“ Denn auch im *Orphée* stehen die Rezitative, der italienischen Tradition folgend, in einem durchgehenden Metrum (in diesem Fall beide im 4/4-Takt), während sie bei französischen Komponisten wie Lully und auch Rameau häufige Taktwechsel vorsahen (vgl. Brück 1925: 461). Wichtig ist dabei aus der Sicht von Translatologie und Kulturtransferforschung, dass der *Orphée*, bei dem Gluck und Moline, wie oben (Kap. 5.2) beschrieben wurde, v. a. eine einbürgernde Transfermethode verfolgen, durchaus auch Elemente aufweist, die keine Anpassung an die französischen Gegebenheiten erfahren haben, sondern ihre italienische, nun vielleicht sogar übernationale Prägung behalten, somit verfremdend wirken und trotz Einbürgerungstendenz auch in Frankreich etwas vom Geist der italienischen Opernreform mittragen. Insofern kann auch in den Rezitativen Glucks Bestreben festgestellt werden, „eine für alle Nationen geeignete Musik zu erschaffen und die lächerliche Unterscheidung der nationalen Musik verschwinden zu machen“ (zit. nach Tenschert 1951: 113).

5.4.2 Musikalische Operationen bei Abert (1914)

Anders als Gluck, dem die Hoheit zur Abänderung seines eigenen Werkes obliegt, geht Abert bei seiner Übersetzung (1914/1960) zwar vom Notenmaterial der Wiener Fassung aus (vgl. ebd.: XII), scheut aber, wie die folgende Tabelle eindrucksvoll veranschaulicht, nicht dessen häufige Abänderung.²⁹⁶

296 **NA** = Notenaufspaltung: Der Normalfall besteht in der Aufspaltung einer Note in zwei Noten auf der gleichen Tonhöhe. Manchmal befindet sich die zweite der aufgespaltenen Noten auf einer anderen Tonhöhe, die dann allerdings i. d. R. die Tonhöhe der nachfolgenden Note vorwegnimmt. Die Hinzufügung von Noten vor oder nach einer Pause wird als Notenaufspaltung gewertet, da hier ein Pausenwert zweigeteilt wird.

5.4 Syntaktische Operationen

Orpheus und Eurydike (Abert 1914/1960) Orfeo de_HA				Orpheus und Eurydike (Swarowsky 1962) Orfeo de_HS			
Nr.	Incipit	Notenänderungen		Notenänderungen		NA	NZ
		NA	NZ*	NA	NZ		
Overtura	–	–	–	–	–	–	–
AKT I							
I.1							
Coro	<i>Ab, se intorno</i>	8	7	0	0		
Orfeo (Recitativo)	<i>Basta, basta, o compagni</i>	4	2	1	0		
Ballo	–	–	–	–	–		
Coro	<i>Ab, se intorno</i>	0	6	0	0		
Orfeo (Lied)	<i>Chiamo il mio ben così</i>	6	0	0	0		
Orfeo (Recitativo)	<i>Euridice, Euridice</i>	1	1	1	0		
Orfeo (Lied)	<i>Cero il mio ben così</i>	9	1	0	0		
Orfeo (Recitativo)	<i>Euridice, Euridice</i>	4	3	1	0		
Orfeo (Lied)	<i>Piango il mio ben così</i>	6	3	0	1		
Orfeo (Recitativo)	<i>Numi, barbari numi</i>	11	10	3	0		
		49	33	6	1		
I.2							
Amore, Orfeo (Rec.)	<i>T'assisti Amore</i>	15	9	1	0		
Amore (Aria)	<i>Gli sguardi trattiene</i>	3	3	0	0		
Orfeo (Recitativo)	<i>Che disse?</i>	11	10	1	0		
Instrumental	[Blitz und Donner]	–	–	–	–		
		29	22	2	0		
		78	55	8	1		
AKT II							
II.1							
Ballo	–	–	–	–	–		
Instrumental	–	–	–	–	–		
Coro	<i>Chi mai dell'Erebro</i>	0	0	0	0		
Ballo	–	–	–	–	–		
Coro	<i>Chi mai dell'Erebro</i>	0	0	0	0		
Ballo	–	–	–	–	–		
Orfeo (Lied)	<i>Deb, placatevi con me</i>	1	5	0	0		
Coro	<i>Misero giovane</i>	0	1	0	0		
Orfeo (Lied)	<i>Mille pene</i>	0	1	0	0		
Coro	<i>Ab, quale incognito</i>	0	0	0	0		
Orfeo (Lied)	<i>Men tiranne</i>	0	4	0	0		
Coro	<i>Ab, quale incognito</i>	0	0	0	0		
		1	11	0	0		
II.2							
Ballo	–	–	–	–	–		
Orfeo, Coro (Rec.)	<i>Che puro ciel</i>	16	6	4	0		
Coro	<i>Vieni a' regni del riposo</i>	0	2	0	0		
Ballo	–	–	–	–	–		
Orfeo, Coro (Rec.)	<i>Anime avventurose</i>	2	5	0	0		
Coro	<i>Torna, o bella</i>	0	0	0	0		
		18	13	4	0		
		19	24	4	0		

NZ = Notenzusammenziehung: Der Normalfall besteht in der Zusammenziehung zweier Noten auf der gleichen Tonhöhe. Da es hier aber v. a. um die textliche Silbenverteilung geht, werden auch Notenzusammenziehungen gezählt, die Noten unterschiedlicher Tonhöhe affektieren. Italienische Diphthonge werden hier nicht mitgezählt; sie werden zwar auf eine Note notiert, aber auf zwei Noten ausgeführt. V. a. bei den gebundenen Nummern werden die Stellen dazugezählt, in denen der Übersetzer einer im Original eigentlich angebundenen Note eine neue Silbe unterlegt. Die Tilgung von Noten vor oder nach einer Pause wird als Zusammenziehung gewertet, da hier zwei Pausenwerte addiert werden.

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

AKT III					
III.1					
Orfeo & Euridice (Recitativo)	<i>V'ieni, segui i miei passi</i>	47	30	6	0
Duetto	<i>V'ieni, appaga il tuo consorte</i>	5	8	0	2
Euridice (Recitativo)	<i>Qual vita è questa mai</i>	7	5	1	0
Euridice (Aria)	<i>Che fiero momento</i>	9	9	0	0
Orfeo, Euridice (Recitativo)	<i>Ecco un nuovo tormento</i>	25	17	3	0
Orfeo (Aria)	<i>Che farò senza Euridice</i>	5	0	0	0
Orfeo (Recitativo)	<i>Ab finisca e per sempre</i>	7	5	0	0
		105	74	10	2
III.2					
Amore & Orfeo (Recitativo)	<i>Orfeo, che fai</i>	15	12	1	0
		15	12	1	0
III.3					
Instrumental	–	–	–	–	–
Ballo 1	–	–	–	–	–
Ballo 2	–	–	–	–	–
Ballo 3	–	–	–	–	–
Ballo 4	–	–	–	–	–
Terzetto e Coro	<i>Trionfi Amore</i>	20	10	2	0
		20	10	2	0
		140	96	13	2
STATISTIK					
Notenänderungen insgesamt:		412		28	
Anzahl der Notenaufspaltungen:		237		25	
Anzahl der Notenzusammenziehungen:		175		3	
Notenänderungen in Rezitativ:		280		23	
Notenänderungen in gebundenen Nummern:		132		5	

Tab. 11: Notenänderungen in den deutschen *Orfeo*-Übersetzungen (*Orfeo_HA* und *Orfeo_HS*)

Aberts Translat macht insgesamt 412 Notenänderungen notwendig. Im Vergleich hierzu wirken die 28 Eingriffe Swarowskys als zu vernachlässigende Größe. In Übereinstimmung mit den obigen Ausführungen finden sich mehr als doppelt so viele Notenabänderungen in den Nummern rezitativischer Faktur (280) als in den gebundenen Nummern, d. h. den Chören, Arien und Liedern (132). Noch größer ist der prozentuale Anteil der Notenänderungen in den Rezitativen bei Swarowsky (23 vs. 5).

Es sind im Allgemeinen zwei Arten von Eingriffen in die musikalische Struktur zu unterscheiden: die *Notenaufspaltung* („NA“) und die *Notenzusammenziehung* („NZ“). Das Verfahren der Aufspaltung einer Note von längerem Notenwert in zwei kürzere, z. B. die Aufteilung einer Viertel- in zwei Achtelnoten, bringt dem Übersetzer eine zusätzliche Silbe ein, die eine im Vergleich zum Original längere zielsprachliche Formulierung besetzen kann. Ist die zielsprachliche Lösung dagegen kürzer als die entsprechende ausgangssprachliche Textstelle, kann der Translator durch die Zusammenziehung zweier Noten (der gleichen Tonhöhe) oder durch Bindung zweier Noten auf unterschiedlichen Tonhöhen die ursprünglich gegebene Silbenzahl um eine Silbe reduzieren. Bei Abert

überwiegt das Verfahren der Notenaufspaltung (NA=237) über das der Notenzusammenziehung (NZ= 175), womit auch im Kontext der Librettoübersetzung bestätigt werden kann, dass deutsche Translate italienischer Originale dazu tendieren, einen größeren Umfang zu besitzen – wenn denn dem Übersetzer im Hinblick auf die Textlänge freie Hand gegeben ist. Um diese musikalischen Operationen von H. Abert zu veranschaulichen, sei nachfolgend der Beginn des Rezitativs „Numi, barbari numi“ (*Orfeo* I.1, T. 291ff.) abgebildet. Es wurde ausgewählt, weil nahezu jeder Takt mindestens eine Notenabänderung durch die Hand Aberts aufweist. An diesen Eingriffen lässt sich beschreiben, welche musikalischen und zieltextlichen Gegebenheiten zur konkreten musikalischen Modifikation geführt haben.

Orfeo.

Nu-mi! bar-ba-ri Nu-mi d'A-choron-te, e d'A-ver-no
 Gut-ter, gunt-ja-me Gut-ter A-choron-te! Und Du, des

pal-li-do a-bi-la-tor, la di cui ma-no in a-vi-da del-le mor-ti
 Pa- des un-nah-be- rer Fürst, des- fen Ge-müt in un-er- stit- li-ger Eier

mai di-sar-mo mai tral-le-ner non sep-pe bel-tà nè gio-ven-tù,
 Ma- de nicht kennt, noch Mit- teib- je ge- fühlt mit Schö-n-heit und hol- der Jugend,

□ Zusammenziehungen von originalen Noten
 ○ Aufspaltung von originaler Note

Abb. 38: Aberts Eingriffe in den Notentext (*Orfeo*_de_HA I.1, T. 291–299)

Auf neun Takte Rezitativ (T. 291–299) fallen vierzehn Modifikationen des Notentextes (a–n). Nur die Takte 291 und 294 bleiben von Abert unverändert. Dafür finden sich in den anderen Takten bis zu drei Notenabänderungen auf engstem Raum. Von diesen vierzehn Notenänderungen bestehen – in eher unüblichem Verhältnis – acht in der Zusammenziehung (a, b, c, e, g, i, k, l) und sechs in der Aufspaltung originaler Noten (d, f, h, j, m, n). Untypisch ist dieses Verhältnis deswegen, weil sich bei Abert, auf das Gesamtwerk gesehen, mehr Notenaufspaltungen finden lassen als Notenzusammenziehungen. An dieser Stelle ist aber Gegenteiliges zu beobachten. Wie bereits erwähnt, wird die Notenzusammenziehung dort verwendet, wo es eine Silbe einzusparen gilt, während die Notenaufspaltung Raum für eine zusätzliche Silbe schafft. Die erste Notenänderung (a) ergibt sich aus der Verschiedensilbigkeit eines Eigennamens in den hier involvierten Sprachen. Der Name des Unterweltsflusses („A|che|ron|te“) weist – unabhängig davon, dass er an dieser Stelle mit einer Präposition kontrahiert vorkommt – im Italienischen vier Silben auf, während er im Deutschen („A|che|ron“)

nur dreisilbig ist. Beteiligt sind im Original in dieser kurzen Passage vier unterschiedliche Noten (f'–a'–a'–d') mit dem Rhythmus punktierte Achtel–Sechzehntel–Achtel–Achtel. Eine dieser Noten muss Abert in seiner unweigerlich dreisilbigen Übersetzungslösung tilgen bzw. eben anbinden. Da Anfangs- und Endnote die wichtigsten und damit beizubehaltenden Noten darstellen und die Sechzehntel gebraucht wird, um die deutsche Prosodie des Wortes nachzubilden, kann nur die erste der beiden Achtelnoten für die Modifikation infrage kommen. Sie wird der Endnote angebunden. Der Zieltext behält damit die Tonfolge (f'–a'–d') mit dem Rhythmus punktierte Achtel–Sechzehntel–Viertel zurück. Ähnliches geschieht bei den Notenzusammenziehungen c, e, i und l, die sich alle auf den Umstand zurückführen lassen, dass das deutsche Translat Verse mit männlicher Endung verwendet, während in der italienischen Version solche mit weiblicher Endung bevorzugt werden. Die Silbeneinsparung wird in all diesen Fällen dadurch bewirkt, dass die letzten beiden Töne zu einer einzigen längeren Note verschmelzen. Da in Rezitativen der Text in Sinnbausteine gegliedert und vertont wird, ist die Verlängerung der jeweils letzten Silbe eines solchen Segments unproblematisch, denn meist steht an dieser Stelle das semantisch zentrale Wort der Aussage. Aber auch mitten im (Teil-)Vers kann es vorkommen, dass der Übersetzer eine Silbe und deswegen eine Note weniger gebrauchen könnte. Dafür bieten sich Tonwiederholungen, die im italienischen Rezitativ häufig vorzukommen pflegen, besonders an. Noten auf der gleichen Tonhöhe werden bevorzugt zu einer längeren Note zusammengezogen. Dies ist der Fall bei g und k.

Wichtig sind im Rezitativ auch die Anfänge der Textsegmente. Hier kann es vorkommen, dass ein Vers des Originals eine lange Silbe mit zwei kurzen Silben vorbereitet (Anapäst). Dementsprechend vertont der Komponist die beiden Kürzen als auftaktige Noten. Behält nun die Übersetzung den Anapäst nicht bei, sondern ersetzt ihn durch einen jambischen Versfuß, fällt eine Kürze und folglich im Notentext auch eine (i. d. R. die erste) auftaktige Note weg, wie im Notenbeispiel vom Buchstaben b angezeigt wird. Hier werden keine Noten zusammengezogen, sondern eine der beiden ganz getilgt und durch eine Pause ersetzt. Da der Wegfall einer Note als Zusammenziehung von Pausenwerten verstanden werden kann, wurden in der Statistik (vgl. Tab. 11) solche Tilgungen als Notenzusammenziehungen gewertet.

Es kann aber auch zum gegenteiligen Fall kommen, nämlich dass im zielsprachlichen Text anders als im Original eine Kürze vor einer betonten Länge und in der Musik folglich ein Auftakt gebraucht wird. Dies ist der Fall in den Beispielen d und f. Abert fügt vor der betonten Zählzeit eine kurze Note ein, in beiden Fällen eine Achtel, die, wie in italienischen Rezitativen üblich, die Tonhöhe des letztgesungenen Segments wiederaufgreift (es'). Auch hier handelt es sich im Grunde um die Hinzufügung einer Note, da aber wiederum eine solche erst durch die Aufspaltung einer Pause erwirkt werden kann, zählen derartige Fälle zu den Notenaufspaltungen. Auch mitten im Textbaustein (h, i, m) oder am

Ende desselben (n) wird eine Note entweder in zwei Noten mit jeweils der Hälfte ihres ursprünglichen Notenwertes (h, i, n) oder aber in zwei Noten unterschiedlicher Notenwerte aufgespalten (m). Für musikalisch geschulte Übersetzer, wie Abert einer ist, sind solche Modifikationen leicht durchzuführen. Dass er beide notenverändernde Maßnahmen gehäuft auftreten, ja sogar unmittelbar aufeinander folgen lässt, zeugt von seinem Willen, durch den Zieltext den deutschen Sprachduktus in möglichst natürlicher Weise nachzubilden. Aberts Mündigkeit als Übersetzer soll daher nicht angezweifelt werden, denn sicher gibt es für die translatorische Lösung dieser Passage gute Gründe. Dennoch stellt sich die Frage, ob Abänderungen der musikalischen Substanz, zumal in dieser Frequenz, unausweichlich erscheinen. Um dies zu bewerten, lohnt ein vergleichender Blick auf eine andere deutsche Übersetzung dieses Rezitativanfangs: Swarowsky (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 291–299) jedenfalls kommt in denselben vierzehn Takten mit nur einer einzigen Notenänderung aus:

ORFEO
ORPHEUS

Nu-mi! bar-ba-ri Nu-mi d'A-cheron e d'A-ver-no
Göt-ter, grau-sa-me Göt-ter, du, des Acheron und des Ha-des

pal - ti - do a - bi - ta - toŕ, la di ouí ma - no a - vi - da del - le mor - ti
blei - cher, un - barm-herz - ger Herr, des-sen Ull - ar-mung, gie - rig ge-redt nach To - ten,

mai dis - ar - mò, mai trat - te - ner non sep - pe bel - tà ne gio - ven - tù, ju - gend Glanz,
nie noch ent-rann, nim - mes-mehr heil ent - kom - men selbst gold - ner Ju - gend Glanz,

○ Notenaufspaltung

Abb. 39: Swarowskys Eingriffe in den Notentext (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 291–299)

Auch bei Swarowsky ist der Eigenname des Unterweltflusses, der im Italienischen nun einmal viersilbig und im Deutschen dreisilbig ist, der Grund für die Notenänderung. Da die rezitativische Passage im Original mit einem halben Takt so kurz ist, kann das Wort auch nicht vorverschoben werden. Anders als Abert gebraucht Swarowsky an dieser Stelle nicht die Notenzusammenziehung, sondern das gegensätzliche Verfahren der Notenaufspaltung. Diese affektiert die Endnote der Passage (Achtel d' wird zu zwei Sechzehntel d'), denn die vorhergehenden Noten sind mit anderen Textsilben bereits belegt („du, des A-“). Auch Swarowsky setzt dabei die Mittelsilbe des Eigennamens, dem Betonungsmuster dieses Wortes entsprechend, unter eine Sechzehntel, also eine sehr kurze unbetonte Note. Anders als bei Abert bleibt bei ihm die längste Note adäquaterweise der betonten Anfangssilbe des Eigennamens vorbehalten. Der Vergleich der beiden Translate liefert ein u. U. unerwartetes Ergebnis:

ORPHEUS: Götter, grausame Götter Acherons! Und Du, des Hades unnahbarer Fürst, dessen Gemüt in unersättlicher Gier **Gnade nicht kennt**, noch Mitleid je gefühlt mit

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

Schönheit und holder Jugend, Ihr stahl sie mir, meine traute Gefährtin, o welch ein schrecklicher Gedanke! in **des Lebens Blüte! Unbarmherzge**, von Euch **fordr'** ich sie wieder! Ich **fühl** die Kraft, zu Euch hinabzudringen, auf den Spuren **mut'ger** Helden, und Euren **finstern** Händen die Geliebte zu entreißen! (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 291ff.)

ORPHEUS: Götter, grausame Götter, du des Acherons und des Hades bleicher und **unbarmherz'ger** Herr, dessen Umarmung, gierig gereckt nach Toten, **nie noch entrann**, nimmermehr heil entkommen selbst **goldener Jugend Glanz**, euch fiel zum Raube meine schöne Eurydike o **Erinn'ung** voll Qual! in erster Blüte! Ich verlange sie wieder, furchtbare Götter! Auch ich bin mutig, ich hole auf den Spuren vieler **unerschrock'ner** Helden, aus nächtlichem Grauen meine Gattin, all mein Gut! (*Orfeo_de_HS* ebd.)

Trotz der vielen Eingriffe in den Notentext präsentiert Abert ein Translat, das mit seinen sechs Lauttilgungen (Synkopen bei „Unbarmherz'ge“, „fordr'“, „mut'ger“, „finstern“ und Apokopen bei „fühl“, „fordr'“) und zwei Inversionen („Gnade nicht kennt“, „in des Lebens Blüte“) mehr sprachliche ‚Kompromiss'-Lösungen einzugehen scheint als Swarowskys Übersetzung, die nur drei Synkopen („unbarmherz'ger“, „Erinn'ung“, „unerschrock'ner“) und zwei Inversionen („nie noch entrann“, „goldner Jugend Glanz“) zählt. Freilich müssen solche Lauttilgungen, Inversionen etc. nicht unbedingt als sprachliche Kompromisse bewertet werden, denn auch Urheber von deutschen Originallibretti und deutscher Originallyrik nehmen sich diese sprachlichen Lizenzen heraus. Oder aber diese resultieren daraus, dass mit der Figurenrede eher die gesprochene Sprache nachgeahmt werden als einer schriftsprachlichen Norm entsprochen werden soll (etwa: „ist's“ oder „verstehn“ in *Orfeo* III.1, 18f.). Dennoch mutet Swarowskys Translat an dieser Stelle natürlicher an als Aberts Übersetzung, obwohl er keine Veränderungen am Notenmaterial vornimmt, um auf diese Weise etwa einen besseren, natürlicheren Text befördern zu können.

5.4.3 Sprachliche Operationen bei Swarowsky (1962)

Viele Forderungen an den Librettoübersetzer ergeben sich aus dem selbst auferlegten, oft genug aber auch normativ vorgeschriebenen Gebot, es mögen von ihm keine oder eben nur wenige Eingriffe in den Notentext vorgenommen werden. Aus diesem Postulat resultiert eine festgelegte Silbenzahl der vom Übersetzer zu verfassenden Verse, nämlich die gleiche Silbenzahl der ausgangstextlichen Verse. In einem solchen Fall darf das deutsche Translat des *Orfeo*-Librettos, anders als dies bei Abert der Fall ist (s. Abschn. 5.4.2), eben nicht länger und auch nicht kürzer ausfallen als das Original. Die Übereinstimmung der Silbenzahl einer originalen Passage und ihres gewünschten zielsprachlichen Äquivalents kann allerdings in vielen Fällen nicht einfach vorausgesetzt werden. So wählt der Übersetzer nach wohl mehrmaligem Ausprobieren i. d. R. eine Formulierung

aus, die dieser Vorgabe entspricht – ‚i. d. R.‘ deswegen, weil, wie oben dargelegt, vornehmlich bei der Rezitativübersetzung die Möglichkeit der Teilung einer oder Zusammenziehung zweier Noten als spärlich anzuwendendes, aber durchaus probates Mittel zur Silbenerweiterung bzw. Silbenreduktion trotzdem weiterhin bestehen bleibt. Im Folgenden wird jedoch vom ‚Normalfall‘ der Beibehaltung der Notenwerte ausgegangen, und es werden die sprachlichen Verfahren zur Einhaltung einer vorgegebenen Silbenzahl beschrieben. Da Swarowsky in seiner *Orfeo*-Übersetzung insgesamt eine sehr geringe Anzahl an Notenänderungen vorgenommen hat (vgl. Tab. 11), sei sein Translat auf die Strategien hin untersucht, um mit einem Zuviel oder einem Zuwenig an Silben umzugehen. Die häufigsten kompensatorischen Verfahren, die auch Low (2005: 189) als „box of tricks“ von Übersetzern vertonter Texte bezeichnet, werden im Verlauf dieses Abschnitts angesprochen und belegt.

Obwohl sich die nachfolgend genannten sprachlichen Verfahren zur Silbenreduktion oder Silbenerweiterung auch in originalsprachlichen deutschen Texten, etwa in der Lyrik, beobachten lassen, werden sie im Folgenden zu Recht als translatorische Erwägungen beschrieben. Ein im Rahmen dieser Arbeit flüchtig bleibender Blick auf eine nicht-sangbare Übersetzung des *Orfeo* bestätigt nämlich, dass die genannten Schritte zur Tilgung respektive Hinzufügung von Silben oder sprachliche Eigenarten wie Inversionen, Archaismen etc., die nach den Autoren des normativen Übersetzungsparadigmas (vgl. Kap. 2.2) das berücksichtigte ‚Operndeutsch‘ (s. Abschn. 4.2.3) ausmachen, in sangbaren Librettoübersetzungen viel häufiger anzutreffen sind. Man vergewissere sich dessen z. B. anhand der kürzlich erschienen nicht-sangbaren *Orfeo*-Übersetzung Christine Siegerts (2014, vgl. *Orfeo_de_CS*), in welcher der Verfasser der vorliegenden Arbeit weder die nachfolgend erläuterten sprachlichen Operationen noch viele Inversionen und Archaismen gefunden hat. In den nachfolgend zur Veranschaulichung der einzelnen Verfahren herangezogenen Beispielen wird entweder die deutsche Übersetzung am italienischen Original gemessen und der Fokus auf die ‚Silbeneinsparungen‘ im Deutschen gelegt (die eingesparten Silben sind dann an anderer Stelle des gleichen oder eines angrenzenden Verses gewonnen). Oder aber es wird die deutsche Fassung mit einer ‚eigentlichen‘ bzw. sonst ‚üblichen‘ deutschen Formulierung verglichen, um die Mechanismen aufzudecken, die der Übersetzer vielleicht sogar intuitiv und unbewusst anwendet, um die Silbenzahl seines Translats an den rhythmischen Erfordernissen der gegebenen Gesangslinie anzupassen. Solche Abweichungen von einer genormten standardsprachlichen Form nennt die antike Rhetorik ‚Metaplasmen‘.

Zunächst werden die Verfahren zur *Silbenreduktion* vorgestellt, die dort gefragt sind, wo ein eigentlich anzubringender standardsprachlicher Text mehr Silben aufweist, als das Notenmaterial vorsieht. Zur Verdeutlichung der Einsparung wird die Silbenzahl stets in Klammern mit angegeben. Bei der Zählung werden Synäresen bzw. Kontraktionen v. a. im italienischen Original stillschweigend

mitberücksichtigt. Ein bei der Librettoübersetzung (aber darüber hinaus auch schon bei der Abfassung originalsprachlicher Lyrik und Libretti) immer wieder zur Anwendung kommendes Mittel zur Silbenreduktion sind die an verschiedenen Stellen eines Wortes vorgenommenen Lauttilgungen. Zu nennen ist zunächst die Apokope, d. h. die Weglassung eines unbetonten Endlauts, meistens eines Endungs-*e*. Ein Beispiel hierfür findet sich gleich in dem ersten Trauerchor, der den ersten Akt von *Orfeo* einleitet:

ORPHEUS: Neig’ dein Ohr [drei Silben] statt eigtl.: Neige dein Ohr [vier Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 38f.).

Es können aber auch mehrere Laute und dadurch wiederum eine ganze (End) Silbe ausgelassen werden:

ORPHEUS: Erbarmt euch **mein** [vier Silben] statt eigtl.: Erbarmt euch meiner [fünf Silben] (*Orfeo_de_HS* II. 1, T. 114f.).

Zur gleichen Kategorie ist ein weiteres, aus der Barockdichtung hinlänglich bekanntes Verfahren zu zählen, das auch Swarowsky zur Reduktion der Silbenzahl zur Verfügung steht, nämlich die Ersetzung eines flektierten Adjektivs, das *vor* dem Substantiv steht, auf das es sich bezieht, durch die nicht-deklinierte und daher, gemessen an der Silbenzahl, kürzere Form *nach* dem Substantiv:

ORFEO: Che puro ciel, che chiaro sol [acht Silben] (*Orfeo* II.2, T. 41–43),

ORPHEUS: O Himmel **rein**, o Sonne **klar** [acht Silben] statt eigtl.: O **reiner** Himmel, o **klare** Sonne [zehn Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Die Postposition des Adjektivs ist allerdings nicht obligatorisch, wie dieses Beispiel aus Aberts *Orfeo*-Übersetzung zeigt:

ORFEO: [...] den ein feindlichØ Geschick ihr geraubt [neun Silben] statt eigtl.: den ein feindliches Geschick ihr geraubt [zehn Silben] (*Orfeo_de_HA* I.1, T. 58ff.).

Ebenso werden im Wortinneren interkonsonantische Vokale, auch hier wieder meistens das -*e*-, omittiert. Dieses Verfahren wird als *Synkopierung*, das Ergebnis als *Synkope* bezeichnet. Nachfolgend sei wiederum ein Beispiel aus dem Trauertombeau des Chores angeführt, das den ersten Akt der Oper einleitet:

ORPHEUS: bittres Weinen [vier Silben] statt eigtl.: bitteres Weinen [fünf Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 28f.).

Auch am Wortanfang, doch im Inneren eines Satzsegmentes, können – hier in bereits stark konventionalisierter Weise – Laute getilgt werden, wie folgendes Beispiel aus dem rezitativdurchsetzten Lied Orfeos in derselben Szene zeigt:

ORPHEUS: in jedem Tale **ruft’s** nach dir [acht Silben] statt eigtl.: in jedem Tale **ruft es** nach dir [neun Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 245–247).

Auch Ausrufe und Interjektionen werden von Swarowsky in seiner deutschen Orfeo-Übersetzung dort weggelassen, wo die von ihr eigentlich besetzte Silbe in der zielsprachlichen Fassung der Passage anderweitig gebraucht wird:

ORFEO: **Ah**, se intorno a quest'urna funesta [...] [zehn Silben] (*Orfeo* I.1, T. 15–18),

ORPHEUS: **Ø** Wenn dein Geist deines Grabes Gefilde [...] [zehn Silben ohne Interjektion] (*Orfeo_de_HS*).

Ganze drei Silben spart Swarowsky in seiner Übersetzung der ersten Verse des Trauerchors, wenn er den originalsprachlichen Präpositionalausdruck anhand eines entsprechenden Präfixes des Partikelverbs wiedergibt:

ORFEO: **intorno** [...] **t'aggiri** (sechs Silben) (*Orfeo* I.1, T. 15–25),

ORPHEUS: **umschwebet** [drei Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Die auch schon aus der deutschen Originaldichtung (mit und ohne musikalische Begleitung) hinlänglich bekannte Voranstellung des Genitivattributs kann in einer Übersetzung ebenfalls dazu dienen, überschüssige Silben zu tilgen

ORPHEUS: deines Grabes Gefilde [sieben Silben] statt eigtl.: **die** Gefilde deines Grabes [acht Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 16ff.),

zumal wenn bei diesen zusätzlich der Artikel omittiert wird:

ORPHEUS UND EURYDIKE: Seid bedankt aus **Ø** Herzens Grunde! [acht Silben] statt eigtl.: Seid bedankt aus **dem** Grunde des Herzens! [zehn Silben] (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 131ff.).

Solche Inversionen der Genitivkonstruktion werden indes von manchen Übersetzungskritikern als „pseudopoetisch“ (Honolka 1978: 150) charakterisiert und als „mehr oder weniger willkürliche, mehr oder weniger durch Autoren-Autorität gerechtfertigte, in der Oper aber das ästhetische Banner der poetischen Lizenz mißbrauchende Umstellungen der Syntax“ (ebd.: 88) abgelehnt. Diese und andere Inversionen der Syntax sind dagegen von Overbeck auch mit Bezug auf italienische Originallibretti als Gattungsspezifika deklariert worden (2011: 261) und kommen daher durchaus auch als translatorische Lösung infrage. Eine weitere Strategie zur Silbenreduktion ist die Tilgung des Hilfsverbs bei einer eigentlich zusammengesetzten Tempusform

ORPHEUS: sie, der geweiht **Ø** mein Herz [sechs Silben] statt eigtl.: sie, der geweiht **ist** mein Herz [sieben Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 175–177),

EURYDIKE: Sag, ist aller Reiz dahin, der einst mich geschmückt **Ø**? [zwölf Silben]
Sag, ist aller Reiz dahin, der einst mich geschmückt **hat**? [sieben Silben] (*Orfeo_de_HA* III.1, T. 58ff.)

bzw. die Auslassung des konjugierten Teils einer Verbalkonstruktion:

ORPHEUS: Mir **Ø** verloren Eurydike [acht Silben] statt eigtl.: Mir **ging verloren/ist verloren gegangen** Eurydike [neun/zwölf Silben] (*Orphée_de_HS* III.1, T. 382–384).

Auch die Tilgung des deutschen Personalpronomens vor einem Verb, die man in unbetonten italienischen Ausdrücken als Standard und darüber hinaus aus dem gesprochenen Österreichischen kennt, ist im Deutschen dagegen zwar eher unüblich, wird aber von Swarowsky offensichtlich ebenso zum Zwecke der Silbenreduktion instrumentalisiert. So beginnen die drei Strophen von Orpheus' Sololied „Chiamo il mio ben così“ (I.1) sowohl in der italienischen als auch in der deutschen Fassung direkt mit dem flektierten Verb:

ORFEO: Chiamo il mio ben così [...] // Cerco il mio ben così [...] // Piango il mio ben così [sechs Silben] (*Orfeo* I.1, T. 156f., 205f., 257f.),

ORPHEUS: Ø Rufe mein einz'ges Gut [...] // Ø Suche mein einz'ges Gut [...] // Ø Klag' um mein einz'ges Gut [sechs Silben] statt eigtl.: **Ich** rufe/suche/klag' um mein einz(i)ges Gut [sieben (bzw. acht) Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Das italienische Original verstärkt den strophischen Aufbau dieses arienhaft anmutenden Lieds, das durch gefühlsintensive Ausbrüche in Rezitativform immer wieder unterbrochen wird, durch den parallelen Aufbau des Kehrverses: Ausgetauscht wird dabei das stets zweisilbige Verb in der ersten Person Singular an dessen Anfang („Chiamo“, „Cerco“, „Piango“), die in ihrer Verkettung eine Klimax darstellen und der allgemeinen Steigerung des Gefühlsausdrucks in dieser Szene folgen. Im Deutschen werden auch zweisilbige Verbformen herangezogen, das eigentlich unentbehrliche Personalpronomen („ich“) muss an diesen Stellen allerdings entfallen. Diese Lösung funktioniert auch nur für die ersten beiden Strophenanfänge („Rufe“, „Suche“), die zweisilbig sind und in das rhythmische Schema des Originals passen. In der dritten Strophe jedoch bedarf das einleitende Prädikat („klagen“) einer bestimmten Präposition („um“). Deshalb muss dort zusätzlich zur Tilgung des Personalpronomens die Verbform apokopiert werden („Klag“). Man beachte dabei zum einen die bereits im Original beobachtbare Apokope bei „ben“ (statt eigtl.: „bene“), die zeigt, dass solche silbenreduzierenden Verfahren bei jeder auch originalsprachlichen gebundenen literarischen Form vorkommen, sowie zum anderen die Synkopierung des *-i-* in der deutschen Fassung bei „einz'ges“, das als Übersetzungsverfahren bereits oben erwähnt worden ist.

Ein weiteres oben bereits mit Notentext angeführtes Beispiel (s. Abschn. 4.2.2, Abb. 8) soll hier präsentiert werden, weil in der Übersetzung ein kombiniertes Verfahren zur Erhaltung der Silbenzahl angewendet wird:

ORFEO: che piangendo ti chiama e si lagna [zehn Silben] (*Orfeo* I.1, T. 42–47),

ORPHEUS: der dich anruft in Tränen, **schmerzerbebend** [zehn Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Zum einen wird die Reihenfolge im originalen, Gerundium und finite Verbform („piangendo“–„chiamà“) miteinander kombinierenden Syntagma invertiert. Nun folgt ein Adverbial der finiten Verbform („anruft“–„in Tränen“); dies bewirkt insgesamt eine Fokusverschiebung. Zum anderen wird die Silbenzahl des

zweiten Syntagmas mit finiter Verbform („e si lagna“) durch eine Wortfügung („schmerzerbebend“) erhalten. Auch in der Librettoübersetzung kann die im Deutschen gegebene Möglichkeit zur Kompositabildung als übersetzerisches Problemlöseverfahren angewendet werden. Dabei erachten nicht alle Autoren die Verwendung von Komposita in originalen und übersetzten Libretti als passend für die aufrichtige Übermittlung von Gefühlen, der in der Oper erste Priorität gilt. In diesem Sinne äußert z. B. Zopff die eigentlich an Librettisten herangetragene, aber folglich auch für Librettoübersetzer gültige Empfehlung: „Mühsame Wortfügungen sind der Sprache der Leidenschaft fremd. Die Musik *weiß nichts damit anzufangen*“ (1868: 100). Swarowsky setzt sich an dieser Stelle über diesen Rat hinweg und gebraucht eine recht sperrige, aber affektbetonte Wortfügung („schmerzerbebend“); sie stellt hier zugleich ein silbenreduzierendes Übersetzungsverfahren dar, würde doch die u. U. üblichere Nominalphrase „vor Schmerz erbebend“ eine zusätzliche Silbe ins Spiel bringen.

Dies waren die in Swarowskys deutscher Übersetzung entdeckten Verfahren zur Tilgung überschüssiger Silben. Im Folgenden sollen die Verfahrensweisen zur *Silbenerweiterung* erörtert werden, die dort zur Anwendung kommen, wo ein gewünschter zielsprachlicher Ausdruck weniger Silben aufweist, als das Notenmaterial vorsieht. Im Allgemeinen kann behauptet werden, dass jede Strategie zur Reduktion der Silbenzahl in Abhängigkeit von den im jeweiligen Sprachenpaar gegebenen Möglichkeiten in umgekehrter Verwendung zu einer Strategie der Silbenerweiterung werden kann. Eine erste Methode zur Silbenerweiterung, die im Folgenden belegt wird, stellt demnach das Analogon zur oben vorgestellten Synkope dar, nämlich die Hinzufügung eines Fugenlauts bzw. einer Epenthese, hier eines Fugen-*e*:

ORPHEUS: umschweb**et** [drei Silben] statt eigtl.: umschwebt [zwei Silben]
(*Orfeo_de_HS* I.1, T. 24f.).

Auch die Apokoze als Strategie zur Silbenreduktion hat ein Pendant, das zum Zwecke der Silbenerweiterung angewendet werden kann, nämlich die Hinzufügung eines Lautes am Wortende, wie dies z. B. bei der zusätzlichen Dativmarkierung der Fall ist:

AMOR: Wie sind doch im Spiel**e** [sechs Silben] statt eigtl.: Wie sind doch im Spiel [fünf Silben] (*Orfeo_de_HS* I.2, T. 56).

Wie oben schon die Tilgung von Interjektionen kann auch ihre Hinzufügung dem Librettoübersetzer ein Hilfsmittel an die Hand geben, um auf die gewünschte Silbenzahl zu kommen. Im folgenden Beispiel legt Orfeo seinen Umgang mit der Trauer um den Verlust seiner geliebten Euridice dar, darunter auch, dass er in jeden einzelnen Baumstamm – unter Verwendung von Euridices Namen – folgende Inschrift eingekerbt hat:

ORFEO: Ø Orfeo infelice, Euridice, idol mio, cara Euridice! (*Orfeo* I.1, T. 252–256)

ORPHEUS: O unglücksel'ger Orpheus, Euridike, du mein Alles, teure Euridike! (*Orfeo_de_HS* ebd.)

Mit der Hinzufügung der Interjektion („O“) kommt Swarowsky auf die benötigte Silbenzahl, muss aber an späterer Stelle desselben Verses eine Synkope vornehmen („unglücksel'ger“). Geschuldet ist diese Hinzufügung der Betonungsstruktur des Eigennamens „*Orpheus*“. Es ließe sich allerdings diskutieren, ob Orpheus sich selbst mit direkter Ansprache in Baumstämmen verewigen würde.

In der Tat beschäftigt die Frage nach den Interjektionen im Operntextbuch Komponisten wie Librettoübersetzer gleichermaßen. Opernkomponisten wie G. Verdi sehen darin „dei riempitivi, degli *ah*, degli *ih*, degli *oh* per fare numero“ (Brief Verdis an F. M. Piave vom 31.07.1856, zit. nach Abbati 1959: 368), bedeutungslose Füllwörter also, um das Metrum zu komplettieren. Librettoübersetzer hingegen stellen sich die Frage nach dem Status von Interjektionen als translatorischer Invariante bzw. deren flexibler Handhabe als übersetzungserleichternde Erwägung. Wie von Verdi wurden auch von einigen Theoretikern zur Librettoübersetzung die Interjektionen (und andere Erweiterungen der Silbenzahl) des Öfteren als sanktionswürdige „Flicksilben“ (Anheißer 1938: 98; Wodnansky 1949: 164) bzw. „Füllsel“ (Anheißer 1938: 65) angeprangert. Für Brecher gehören die im Italienischen so zahlreich verwendeten Interjektionen in der deutschen Zielsprache, v. a. wenn sie dort in gleicher Häufung auftreten, zu den sanktionswürdigen „Flickworte[n]“ (1911: 14). Ähnlich charakterisiert Abert die Überführung bestimmter Interjektionen aus dem Italienischen ins Deutsche, etwa die Figurenrede durchziehender italienischer Ausrufe „*si*“ und „*no*“ – zu beobachten z. B. in der bekannten Cavatina des Figaro (vgl. Mozart, *Figaro* I.3, T. 16ff. und 38ff.) –, als zielsprachlich unidiomatisch, und er legt dem Übersetzer nahe, solche Ausrufe nur „bei schwerer Emphase“ (1918: 5) beizubehalten. Honolka und Thur sehen in den ausgangstextlichen Interjektionen hingegen Elemente, die es auch in der zielsprachlichen Version unbedingt beizubehalten gilt (vgl. Honolka 1978: 32, 65, 77, 134; Thur 1990: 73), hat doch z. B. Overbeck in ihrer umfangreichen korpuslinguistischen Untersuchung zum Librettoidiom aufzeigen können, dass Interjektionen als zentrales textsortenspezifisches lexematisches Merkmal italienischer Libretti gelten können (vgl. 2011: 199). Wichtig erscheint diesen Autoren die strikte Übernahme der Interjektion an Ort und Stelle des Originals; dies ist bei einsilbigen Ausrufen wahrscheinlich einfacher zu bewerkstelligen als bei mehrsilbigen, da letztgenannte sich womöglich schwerer in die Betonungsstruktur des Satzes einfügen lassen. Doch existieren auch fast schon standardisierte Äquivalente, z. B. das deutsche „Weh mir!“ für die italienische Interjektion „*Ohimè!*“, das in Silbenzahl und Betonung mit dem Original übereinstimmt.

Ein weiteres Übersetzungsverfahren zur Erweiterung der Silbenzahl ist die Änderung des Numerus eines Substantivs:

ORFEO: lusinghiera armonia [acht Silben] (*Orfeo* II.2, T. 47f.),

ORPHEUS: anmutvolle Harmon**ien** [acht Silben] statt eigtl.: anmutvolle Harmon**ie** [sieben Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.).

In diesem Beispiel stellt sich dem Übersetzer das Problem, dass die äquivalente deutsche Übersetzung des viersilbigen italienischen Worts „armonia“ nun einmal dreisilbig ist („Harmonie“). Dieses translatorische Problem löst Swarowsky durch ein Übersetzungsverfahren, das Schreiber in Anlehnung an die *Stylistique comparée* als „intrakategoriale Transformation“ bezeichnet und als „Änderung der grammatischen Bedeutung unter Beibehaltung der Wortart und der grammatischen Kategorie“ definiert (1993: 222).

Auch ganze Wörter werden herangezogen, um mehr Silben zu gewinnen. Ein einfaches wie probates Verfahren ist in diesem Kontext die Wiederholung eines unmittelbar vorausgegangenen Wortes, wie dies in folgendem Gesang Orfeos (II.1, T. 113–116) der Fall ist:

ORFEO: Deh, placatevi con me, furie! [neun Silben] (*Orfeo*)

ORPHEUS: Ach **erbarmt**, **erbarmt** euch mein, Furien! [neun Silben] (*Orfeo_de_HS*)

Hier wird in der deutschen Version von Swarowsky eine im Original nicht gegebene Wortwiederholung eingeführt. Auch an späterer Stelle des gleichen Stücks findet sich im Derivat die zweifache Wiederholung des gleichen Wortes, während im Italienischen das entsprechende Wort nur einmal wiederholt wird.

ORFEO: Deh, placatevi, placatevi con me! [elf Silben] (*Orfeo* II.1, T. 113–116)

ORPHEUS: Ach **erbarmet** euch, **erbarmt**, **erbarmt** euch **mein!** [elf Silben] (*Orfeo_de_HS* ebd.)

Die Besonderheit ist bei dieser zweiten Stelle, dass das schon in der italienischen Originalversion aus musikalischen Gründen einmal wiederholte „placatevi“ im Deutschen durch die Reihung zweier verschiedener, aber allotroper Formen des Imperativs (einmal „*erbarmet*“, zweimal „*erbarmt*“) wiedergegeben wird. Es kommen also gleichzeitig die standardsprachliche und die silbenerweiternde Verbform zum Einsatz. Anzumerken ist an diesen beiden Beispielen aber auch, dass nicht die vollständige syntaktische Einheit, bestehend aus Imperativ mit Reflexivpronomen, wiederholt wird, sondern lediglich die flektierte Verbform („*erbarmt*“). Darüber hinaus wird dieses Verfahren zur Silbenerweiterung wiederum gleichzeitig mit einem Verfahren zur Silbensenkung kombiniert, musste doch das standardsprachlich erforderliche Genitivobjekt hier der verkürzten Form weichen („*mein*“ statt „*meiner*“). Wann eine solche gleichzeitige Verwendung silbensenkender und silbenerweiternder Maßnahmen erforderlich sein kann, wird weiter unten besprochen.

Nicht selten wird eine (und u. U. mehrere) zusätzliche Silbe(n) dadurch eine Subjektdislokation, d. h. durch die Wiederholung des Subjekts in Form eines eigentlich ersetzenden Pronomens generiert. Dies zeigt z. B. der folgende Auszug aus der Übersetzung von Orfeos bekanntem Gesang „*Che farò senza Euridice*“,

in dem die Proform nach dem Substantiv erscheint und eine fokussierende Subjektdislokation zur Folge hat:

ORPHEUS: Dein **Gemahl, er** ruft nach dir [sieben Silben] statt eigtl.: Dein Gemahl **Ø** ruft nach dir [sechs Silben] (*Orfeo_de_HS* III.1, T. 427–429).

Nachfolgend sei ein Beispiel mit umgekehrter Reihung angeführt: zuerst das Pronomen, dann die Nennung des Subjektes:

ORPHEUS: Bleibt **sie, die Liebste** verloren [acht Silben] statt eigtl.: Bleibt **Ø** die Liebste verloren [sieben Silben] (*Orfeo_de_HS* II.2, T. 66f.).

Auch eignen sich im Deutschen die Modalpartikeln dazu, in einer sangbaren Librettoübersetzung als Füllwort zu fungieren. Dies bestätigt Swarowskys Übersetzung von Amors Arietta in der zweiten Szene des ersten Aktes:

AMORE: Non sai che talora (*Orfeo* I.2, T. 56),

AMOR: Wie sind **doch** im Spiele (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Auffällig sind alle bisher genannten Mechanismen zur Silbenreduktion und Silbenerweiterung v. a. dann, wenn ein Lexem je nach Position im Kommunikat einmal in seiner standardisierten und ein anderes Mal in seiner reduzierten oder erweiterten Form auftritt, wenn also standardsprachliche und alterierte Wortform als textinterne Allotrope vorkommen. In solchen Fällen manifestiert sich die ganze Flexibilität des jeweils vom Übersetzer angewandten Verfahrens. Ein aufgrund der Kollokation besonders augenfälliges Beispiel liefert Orfeos erstes Rezitativ, das folgendermaßen beginnt:

ORFEO: Basta, basta, o compagni (*Orfeo* I.1, T. 62f.),

ORPHEUS: Schweigt, **o** schweiget **meine** Freunde (*Orfeo_de_HS* ebd.).

Ähnlich wie in einem bereits besprochenen Beispiel (vgl. „erbarmt“ vs. „erbarmer“) wird die im italienischen Original wiederholte Interjektion „basta“ in der deutschen Übersetzung anhand zweier unterschiedlicher Formen des gleichen Imperativs, einmal ohne, einmal mit -e-Erweiterung („schweigt“, „schweiget“), sowie einer dazwischengeschalteten Interjektion („o“) wiedergegeben. Zwar wäre es hier auch denkbar gewesen, wenn Swarowsky zweimal „schweiget“ geschrieben hätte, doch mutet seine Lösung in dieser Form natürlicher und sanglicher an. Die freie Allomorphie steht dem Übersetzer in diesem Fall also als kompensatorische Möglichkeit zur Verfügung. Außerdem hat er die dreisilbige italienische Anrede mit vorangeschalteter Interjektion „o compagni“ mit dem lediglich zwei Silben zählenden Wort „Freunde“ ersetzt. Nun benötigt er nach den ersten Ausrufen ein zweisilbiges Wort, und er findet es auch in einem passenden Possessivpronomen („meine“). So kann er vorher, d. h. zwischen den Alloformen „schweigt“ und „schweiget“, getrost die einsilbige Interjektion aufgreifen, sodass diese bei der Übersetzung nicht wegfallen muss.

Wie oben angedeutet wurde, können übersetzerische Verfahren zur Silbenreduktion und zur Silbenerweiterung im gleichen Vers oder in unmittelbar benachbarten Versen zur Anwendung kommen. Dies geschieht bspw. auch in folgender rezitativischer Passage:

ORPHEUS: in jedem **Tale ruft's** nach dir [acht Silben] vs. in jedem TalØ ruft **es** nach dir [acht Silben] (*Orfeo_de_HS* I.1, T. 245–247).

Das bereits angeführte Beispiel ist besonders aussagekräftig, wenn man sich die gesamte Formulierung anschaut, bei der zur Ellipse auch die Dativ-Erweiterung des Wortes „Tal“ zu „Tale“ hinzutritt. Tilgung und Hinzufügung von Silben sind zwei gegenläufige Strategien, die allerdings in unmittelbarer Folge auch alternierend zum Einsatz kommen können, damit sich der Zieltext der vorgegebenen Betonungsstruktur in möglichst natürlicher Weise einfügt.

An dieser Stelle ist bereits das Thema der folgenden Abschnitte umrissen: die Anforderungen der prädeterminierten Betonungsstruktur auf die zu erstellende zielsprachliche Formulierung. Vorher sei aber noch ein Fall angesprochen, der sich an der Schnittstelle zwischen den Erwägungen zur Silbenzahl und denen der Betonungsstruktur befindet: Als eine besondere Herausforderung bei der Wort-Ton-Passung hat sich in der Librettoübersetzung der Fall der Eigennamen erwiesen.²⁹⁷ Diese müssen unabhängig davon, ob sie nun in der Funktion einer Anrede (Du-Perspektive) oder als Referenzpunkt (Er/Sie/Es-Perspektive) gebraucht werden, in den meisten Fällen an der gleichen Stelle wie im Original wiedergegeben werden. Zum einen resultiert die translatorische Schwierigkeit daraus, dass die sprachspezifischen Versionen eines z. B. altgriechischen Personen- oder Ortsnamens unterschiedliche Silbenzahlen aufweisen, etwa A|ga|mem|non (dt. vier Silben) vs. A|ga|men|no|ne (it. fünf Silben). Zum anderen erschwert eine abweichende Betonungsstruktur die Passung mit dem vorhandenen Notenmaterial. Normkonform betont, trägt der deutsch eingebürgerte Name „Agamemnon“ den Wortakzent auf der vorletzten Silbe, die italienische Entsprechung „Agamemnone“ auf der Antepenultima (weitere Beispiele bei Dent 1935: 97). Eine Anpassung des deutschen Namens an eine für die italienische Version des Namens ersonnene musikalische Figur erfordert von dem Übersetzer womöglich eine kompensierende Lösung, sei diese nun textlicher oder wie oben im Falle Aberts (z. B. bei „Acherons“; s. Abschn. 5.4.2, Abb. 39) musikalischer Natur. Wie Swarowsky in seiner deutschen Übersetzung des *Orfeo* mit Gegebenheiten dieser Art umgegangen ist, kann an folgender Stelle exemplarisch festgemacht werden:

ORFEO: Orfeo infelice, Euridice, idol mio, cara Euridice! (*Orfeo* I.1, T. 252–256),

ORPHEUS: „O unglücksel'ger Orpheus, Euridike, du mein Alles, teure Euridike!“ (*Orfeo_de_HS* ebd.)

297 Eine Studie zum translatorischen Umgang mit Eigennamen im Kontext der Librettoübersetzung wurde jüngst vorgelegt (vgl. Agnetta 2018c).

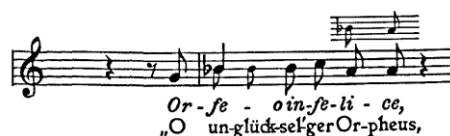


Abb. 40: Interjektionen als translatorisches Verfahren zur Silbenerweiterung (*Orfeo* I.1, T. 252f.)

Der italienische Name des Protagonisten ist dreisilbig und auf der zweiten Silbe betont (Or|fe|o), wobei die letzten beiden Silben i. d. R. zusammengezogen werden. Im Deutschen ist der Name dagegen zweisilbig und trägt die Betonung auf der ersten Silbe (Or|pheus). Gluck übersetzt nun das Betonungsschema dieses Namens in einer auftaktigen Notenfigur (Achtelnote g' – Viertelnote b' – Achtelnote b'), wobei die letzte Achtelnote bereits das „-o“ von „Orfeo“ mit der ersten Silbe des darauffolgenden Wortes („in-“ von „infelice“) verschleift. Dieses Phänomen wird in der klassischen Rhetorik auch als *Synalöphe* bezeichnet. Ein solcher Auftakt ist beim deutschen Namen nicht denkbar oder würde andernfalls die gängige Betonung missachten (entweder Or|pheus oder gar Or|phe|us). Swarowsky löst dieses Übersetzungsproblem mit einer Inversion der originalen Satzstellung und der Hinzufügung einer Interjektion, die *per se* musikalisch in den meisten Fällen auch auftaktig interpretiert werden kann.

Neben der Silbenzahl ist also für den Übersetzer auch die Betonungsstruktur eine der am meisten herausfordernden syntaktischen Vorgaben, die sich aus der Beibehaltung der musikalischen bei gleichzeitigem Austausch der sprachlichen Anteile ergibt. Der metrische Grundsatz des jeweiligen Stückes (etwa ein 3/4-Takt) und die in diesem zu spielende bzw. zu singende Notenfigur legen, musikalischen Gesetzen folgend, die Betonung einer bestimmten Note nahe. Beim interlingualen Austausch der Textbasis ist aus diesem Grund eine auch nur leichte Verschiebung des Wortakzentes nicht möglich oder wird als nicht idiomatisch und unnatürlich empfunden. Honolka z. B. liefert etliche Beispiele, in denen Übersetzer durch den Gebrauch langer Komposita mit ihren zielsprachlichen Versionen zwar dem Postulat der gleichbleibenden Silbenzahl entsprochen, jedoch die charakteristische Betonungsstruktur solcher Komposita (nämlich auf dem Erstglied oder Bestimmungswort) vernachlässigt haben, etwa *Abenteuer* bzw. *Bösewicht* (vgl. 1978: 95).

Zu beachten ist aber nicht nur der Wortakzent oder, wie Micke ihn nennt, der „*grammatische oder tonische Akzent*, den jedes Wort ‚natürlich‘ trägt“ (1998: 38), und dessen Übereinstimmung mit dem betonten Takteil. Diese Verbindung kann nämlich umso mechanischer anmuten, je kleiner die regelmäßig wiederkehrenden Betonungsfolgen sind. Bei der Darbietung von Musik wird nicht jeder Takt in immergleicher Weise, d. h. mit immergleichem Betonungsablauf, ausgeführt. Vielmehr findet man meistens eine sich bei gleichbleibendem Metrum trotzdem über mehrere Takte erstreckende melodisch-dynamische Linie mit je

eigenem Betonungsschwerpunkt. Bei Vokalstücken zieht sich diese bis zum semantischen Höhepunkt der gesungenen Textpassage hin. Für den Übersetzer bedeutet das im Umkehrschluss, dass es auch ihm in den meisten Fällen darum gehen muss, die betonten Schlüsselwörter eines ganzen zielsprachlichen Ausdrucks unter die musikalisch (melodisch, rhythmisch, harmonisch und dynamisch) exponierten Stellen zu setzen oder eben – wenn man Anheißer (1938: 101) folgt – den originalen „Satzton“ zu wahren (ähnlich Wodnansky 1949: 128f.). Mücke bezeichnet diesen Akzent im sprachlichen Ausdruck als „oratorischen Akzent“ bzw. als „pathetischen Akzent“, wenn dieser etwa mit der Musik einhergeht und einen sprachlich-musikalischen Kulminationspunkt der gesamten Aussage markiert (vgl. 1998: 38). Ob und wie der Übersetzer solche bedeutungs- und betonungssträchtigen Stellen musikalisch erkennt, hängt wiederum von seiner Expertise und seinen praktischen Erfahrungen mit Vokalmusik ab. Indizien hierfür sind aber ein dynamisch (d. h. lautstärkentechnisch) vorbereiteter, auf den betonten Taktteil fallender, meist als längerer und u. U. relativ hoher Ton konzipierter Höhepunkt auf dem semantischen Kernbegriff der gesamten sprachlichen Aussage (vgl. hierzu auch Marschall 2004: 22). Brecher allerdings beobachtet in der zeitgenössischen Übersetzungspraxis, dass

man immer noch gern nebensächliche Wörter, Fürwörter, Eigenschafts- und Bindewörter, ja sogar Artikel zu Tönen [setzt], die als metrische oder rhythmische Schwestern oder durch ihre Stellung innerhalb der melodischen Linie – (sprungweise erreichte hohe Noten!) – nur Textworte von Bedeutung vertragen können, d. h. eben vom Komponisten nur zu solchen geschrieben sind. (Brecher 1911: 16)

Mit der Betonungsstruktur eng verbunden ist auch die Frage der *Phrasierung*. Als solche bezeichnet man in der Musik die meist an den physiologischen Bedingungen des instrumentalen oder gesanglichen Vortrags orientierte Unterteilung der melodischen Linie in sinnhafte und natürliche Segmente. Die melodische Linie bildet oft (zumindest in bestimmten musikgeschichtlichen Epochen), unabhängig davon, ob sie mit oder ohne Text auftritt, die Struktur eines Satzes nach und weist im stereotypen Fall einen einleitenden und öffnenden Vordersatz sowie einen abschließenden Nachsatz auf. Oft sind diese Halbsätze durch Pausen getrennt. In der Oper gehen solche Phrasierungen in den meisten Fällen auf die Versstruktur der textlichen Grundlage zurück. Die musikalische Phrasierung wird dann als natürlich empfunden, wenn abgeschlossene Satzsegmente mit einem entsprechenden Melodiesegment kombiniert werden. Librettoübersetzern, die allein auf die erforderliche Silbenzahl und Betonungsstruktur, nicht aber auf solche suprasegmentalen Erwägungen achten, können nach Brecher (1911: 27) zwei grobe Fehler unterlaufen: „Entweder wird ein einheitliches musikalisches Ganzes durch zwei selbständige, d. h. je ein eigenes Subjekt enthaltende Textsätze auseinandergerissen, oder ein geschlossener Satz des Textes wird über zwei selbständige musikalische Phrasen hin ausgereckt“. In beiden genannten Fällen sei das Resultat die „Unverständlichkeit der Melodie, Verzerrung des textlich-

musikalischen Gefüges, Störung der künstlerischen Logik und inneren Notwendigkeit“ (ebd.). Übersetzungslösungen, welche nicht der musikalischen Phrasierung entsprechen, wenden sich gegen das Sprach- wie auch das (intuitive) musikalische Empfinden des Rezipienten sowie des ausführenden Sängers. Unter Rekurs auf die althergebrachte italienische Paronomasie *Traduttore – Traditore* kritisiert auch Honolka (1978: 75) dieselben beiden Fehler wie Brecher:

Doch kann der Traduttore auch dann zum Traditore werden, wenn er den Noten folgt, aber ihren Kontext, die musikalische Phrase, zerstückelnd oder über sie hinwegdichtend ignoriert. An einem kultivierten Sänger rühmt man, daß er gut phrasiert – wie sollte man da nicht umgekehrt tadeln, wenn ein Übersetzer schlecht phrasiert? Dies geschieht oft, viel öfter, als man bei flüchtigem Hören vermeinen mag – wodurch die Verfälschung nicht verzeihlicher wird. (Ähnlich Thur 1990: 116)

Man beachte auch in diesem Zitat wieder den expliziten Vergleich der interlingualen Tätigkeit des Übersetzers mit der intersemiotischen Leistung des Sängerinterpreten, denen beiden die Verantwortung zugesprochen wird, dass der Rezipient eine wohlgegliederte und somit verständliche Ton-Wort-Aussage präsentiert bekommt. Das Ergebnis einer Nichtbeachtung der Phrasierung führt nach Micke zur Unverständlichkeit der Melodieführung, zur „Verzerrung des textlich-musikalischen Gefüges“ sowie zur „Störung der musikalisch-künstlerischen Logik“ (1998: 74). Gravierende Phrasierungsfehler wurden im vorliegenden Korpus nicht gefunden. Jedoch kann man an bestimmten Stellen beobachten, dass die syntaktische Übereinstimmung von Textsegmentierung und musikalischer Phrase im Translat weniger motiviert ist als im Original. Dies kann am folgenden Beispiel beobachtet werden:

ORFEO: Più non resisto, **smanio**, fremo, **deliro** (*Orfeo* III.1, T. 367ff.).

ORPHEUS: Nicht widersteh' ich. **Wahnsinn**, Fieber, **Verwirrung** (*Orfeo_de_HS* ebd.),

ORPHEUS: Ich trags nicht länger, **Wahnsinn umnachtet** den Geist (*Orfeo_de_HA* ebd.).



Abb. 41: Phrasierung bei Abert (*Orfeo* III.1, T. 368f.)

Vor dem zurückgewandten Blick, den Eurydike so heiß ersehnt und der sie zum erneuten Dahinscheiden verdammt, befindet sich Orfeo in größter Erregung. Er, dessen Atem ins Stocken gerät, kann nur einzelne Wörter äußern, die diesem Seelenzustand Ausdruck verleihen („smanio“, „fremo“, „deliro“). Die asyndetisch aneinandergereihten Verben des Originals, die eine ebenso bruchstückhafte, mit Pausen durchsetzte Vertonung veranlassen, werden in Swarowskys Translat

durch eine Aneinanderreihung von drei voneinander abgetrennten Lexemen (in diesem Fall Substantiven) ersetzt, die genauso viele Silben aufweisen wie ihr jeweiliges verbales Pendant im Original. Abert hingegen setzt unter die Noten einen ganzen Satz, der aber den musikalischen Pausen kaum Rechnung trägt, ja eine von ihnen sogar durch eine Notenänderung (auf „um-“, T. 368) verkürzt. Das Zusammenfallen von sprachlicher und musikalischer Pause wurde durch diese Übersetzungslösung übergangen.

Angeführt wurden bis *dato* die Beispiele, in denen der Übersetzer durch Anwendung eines silbenreduzierenden oder silbenerweiternden Verfahrens auf die gewünschte Silbenzahl kommt. In bestimmten Fällen müssen aber zum Zweck der Beibehaltung der Silbenzahl ganze Verse in ihrem Inhalt, ihrer Semantik geändert werden. So kann es zur semantischen „Modulation“ kommen, die Schreiber in Anlehnung an die *Stylistique comparée* als Änderung des Blickwinkels auf den beschriebenen Umstand definiert und die auch zur Metaphorisierung einer ursprünglich nichtmetaphorischen Formulierung führen kann (vgl. 1993: 226f.). Beides lässt sich an folgendem Beispiel beobachten:

ORFEO: Se l'idol mio non trovo, sperar non posso (*Orfeo* II.2, T. 66f.),

ORPHEUS: Bleibt sie, die Liebste, verloren, stirbt all mein Hoffen
(*Orfeo_de_HS* ebd.).

Das erste Satzsegment in beiden Fassungen resultiert aus einem je anderen Blickwinkel auf die gegebene Information. Im italienischen Original kommt Orpheus' Angst vor seinem eventuellen Unvermögen, Eurydike wiederzufinden bzw. zurückzuholen, zum Ausdruck („se l'idol mio non trovo“), während die deutsche Fassung Swarowskys mehr das Ergebnis dieser womöglich vergeblichen Mühen des Orpheus in den Vordergrund stellt („bleibt sie, die Liebste, verloren“). In der zweiten Satzhälfte wird die Konsequenz des ausgemalten Scheiterns, nämlich Orpheus' endgültige Hoffnungslosigkeit, im Original in unmetaphorischer Weise („sperar non posso“) und in der Übersetzung anhand einer Metapher („stirbt all mein Hoffen“) wiedergegeben. Perspektivenwechsel und Metaphorisierung sind, wie Schreiber (1993: 224) ausführt, „Verfahren im Bereich der Semantik“. Bei der Übersetzung der verbalen Anteile eines polysemiotischen Gebildes können diese allerdings – wie die bisherigen Beispiele gezeigt haben – durch die Koppräsenz nonverbaler Strukturen motiviert sein, genauer durch die Notwendigkeit zur Anpassung verbaler an nonverbale Signifikanten. Hierbei handelt es sich um eine syntaktische Operation. Auch hier gilt: Im Relationengefüge des polysemiotischen Kommunikats bewirkt eine Modifikation an einer Stelle auch Veränderungen auf anderen Ebenen.

5.4.4 Zusammenfassung

Der mit dem Transfer einer Oper in eine andere Kulturgemeinschaft oft verbundene Sprachwechsel wirkt sich radikal auf die Signifikantenstruktur des Ausgangskommunikats aus. Schließlich muss die lineare Figurenrede des Ausgangssprachlichen Librettos, die mittlerweile in vertonter Form vorliegt, unter Berücksichtigung der originalen Silbenzahl, der Satz- und in vielen Fällen auch der Wortgrenzen durch zielsprachliche Formulierungen ersetzt werden. Allerdings beschränkt sich der über Sprachgrenzen verlaufende Operntransfer nicht allein auf das Übersetzen als Austausch der verbalen Anteile. Auch die musikalischen (Zeichen-)Strukturen erfahren entgegen der immer wieder geäußerten und von Übersetzungskritikern sogar normativ eingeforderten Maxime von der Unversehrtheit der Noten manchmal empfindliche Veränderungen. Insbesondere in den rezitativen Passagen einer Oper, in denen die Vertonung eine stilisierende Nachahmung des Sprachdukts anstrebt, stellt sich die Frage, ob der neue zielsprachliche Text nicht eine von Grund auf neue Vertonung notwendig macht.

Die Beantwortung dieser Frage fällt in der Transferpraxis unterschiedlich aus. Gluck nimmt sich als musikalischer Bearbeiter seines eigenen Werkes die Lizenz zur musikalischen Umarbeitung der Rezitative (aber auch der geschlossenen Vokalnummern wie Chöre, Arien und Ensembles) in selbstverständlicher Weise heraus und vertont die von Moline übersetzten Verse in Anlehnung an das Original neu. Er nutzt diese Gelegenheit aber auch zu Kürzungen, Umformungen und Umstellungen der originalsprachlichen Rezitative, nimmt demnach (syntaktische) Änderungen an der musikalischen Substanz vor, die nicht in erster Linie sprachlich, sondern einerseits zielkulturell und andererseits ästhetisch motiviert sind (s. Abschn. 5.4.1). Im Gegensatz hierzu unterliegt das translatorische Handeln späterer Librettoübersetzer einer strikteren Reglementierung; denn Übersetzungskritiker bevorzugen weitgehend Translate, die keine Abänderung des Notenmaterials vorsehen. Dies hindert Abert, seines Zeichens selbst Musiker, allerdings nicht daran, in seiner *Orfeo*-Übersetzung etliche Notenänderungen vorzunehmen – die meisten davon eben in den Rezitativen. Konkret handelt es sich hierbei um Notenaufspaltungen und Notenzusammenziehungen. Das erstgenannte Bearbeitungsverfahren kommt häufiger zur Anwendung und bestätigt damit noch einmal die These, dass deutsche Übersetzungen meist länger ausfallen als romanischsprachige Originale (s. Abschn. 5.4.2). Swarowsky hingegen entscheidet sich für den weitgehenden Erhalt der originalen Notenwerte und sucht Übersetzungslösungen, die diese Ambition unterstützen. Sein Translat weist dabei dennoch nicht unbedingt eine höhere Anzahl an sprachlichen Kompromisslösungen (wie Apokopen, Synkopen oder Inversionen der Satzstruktur) auf als das von Abert. Für beide übersetzerischen Vorgehensweisen, v. a. aber für die von Abert, ist ein fundiertes Wissen auf dem Gebiet der musikalischen Syntaktik

unentbehrlich, das von einem Absolventen herkömmlicher Übersetzerbildungsinstitute nicht erwartet werden kann. Im Idealfall ist der Translator selbst Musiker, gar Sänger und versteht es, die Natürlichkeit der Deklamation und darüber hinaus, wie im folgenden Kapitel zu erörtern ist, die Sanglichkeit seiner zielsprachlichen Verse realistisch einzuschätzen.

5.5 Symphysische Bedingungen:

Zur Aufführbarkeit der Gluckschen *Orpheus*-Opern

Wie in Abschn. 4.2.4 dargelegt wurde, können Texte in unterschiedlicher Hinsicht als sanglich, d. h. zum gesanglichen Vortrag geeignet, charakterisiert werden, und zwar je nachdem, ob der Terminus der Sangbarkeit bzw. Sanglichkeit vornehmlich eine struktur-, eine medientheoretische oder aber eine inszenierungsbezogene Situierung erfährt. Im Folgenden wird auf diese drei voneinander abweichenden Zugänge eingegangen.

Alle in der vorliegenden Arbeit näher analysierten Librettoübersetzungen (Moline 1774, Abert 1914/1960, Swarowsky 1962 und 1967) sind aus *strukturtheoretischer* Sicht ‚sangbar‘, weil ihre Signifikanten eine intime Verbindung mit der Formseite der vorhandenen musikalischen Gegebenheiten (evtl. auch Signifikanten) eingehen oder weil sie – einfacher ausgedrückt – simultan zur Originalmusik vorgetragen werden können (vgl. Dürr 2004: 1036). Dies ist z. B. nicht der Fall bei der im vorangegangenen Kapitel nur genannten, allerdings nicht näher analysierten *Orfeo*-Übersetzung von C. Siegert (2014), die als Leselibretto eben zum Lesen oder gegebenenfalls zum gesprochenen Vortrag geeignet ist, aber nicht auf die Originalmusik abgestimmt wurde. In rein strukturtheoretischer Hinsicht ist also eine Übersetzung dann sangbar, wenn Musik und Text syntaktisch aufeinander abgestimmt sind und eine Signifikanteneinheit eingehen. Letztgenannte ist ein wichtiges Definitionsmerkmal, denn allgemein auf die Originalmusik abgestimmt sind (bestenfalls) auch interlinguale Opernüberritel. Sie können zwar generell als Librettoübersetzung, nicht aber als *sangbares* Translat gelten, weil sie keine Signifikanteneinheit mit der Musik eingehen. Dieser Bedeutung des Sangbarkeitsbegriffs wurde in Kapitel 5.4 nachgegangen, in dem auch aufgezeigt worden ist, dass von den Akteuren des Kulturtransfers (in unserem Fall vom Komponisten und von den Übersetzern) sowohl musikalische als auch sprachliche Operationen durchgeführt wurden, um die musikalischen und sprachlichen Signifikanten in möglichst natürlicher Weise aufeinander abzustimmen.

Im Folgenden interessiert nicht diese grundlegende strukturtheoretische Herangehensweise an den Begriff der Sangbarkeit, sondern v. a. die Schnittstelle zwischen dem *struktur-* und dem *medientheoretischen* Paradigma und genauer die Frage, welche Entscheidungen der Übersetzer bei der Auswahl der Signifikanten und, damit verbunden, auch der physikalischen Zeichenträger treffen

kann, damit sein Translat (möglichst) leicht zu (re-)produzieren, zu distribuieren und zu perzipieren ist. Es stellt sich also im vorliegenden Kontext konkret die Frage, inwiefern ein (heutiger) Übersetzer bei der Erstellung seines Translats Rücksicht auf die Sängerschaft nehmen muss, die dieses Translat später vortragen soll. Eine Librettoübersetzung wäre gemäß dieser veränderten Fragestellung dann als sanglich zu bewerten, wenn sie den stimmphysiologischen Besonderheiten von Sängern Rechnung trägt. In diese Aussage ist aber bereits die ganze Problematik eingeschlossen, die dem Sanglichkeitsbegriff anhaftet: Welche Fähigkeiten machen einen durchschnittlichen Sänger aus? Ist damit ein Laien-, ein professioneller oder gar ein Starsänger gemeint? Gibt es den Typus eines durchschnittlichen Sängers überhaupt, der Anforderungen an das Translat geltend machen könnte? Die Beantwortung solcher Fragen ist nicht leicht (s. Abschn. 4.2.4); und dennoch finden sich im Schrifttum zur Übersetzung von Gesangstexten immer wieder pauschale Translationsmaximen, die v. a. den Repräsentanten eines prospektiv-präskriptiven Übersetzungsparadigmas (s. Abschn. 2.3.2) als feststehende normative Bezugspunkte gedient haben. Nach diesen Translationsmaximen stellt sich ein Translat z. B. als umso sanglicher heraus, je weniger Konsonanten es im Allgemeinen und je mehr offene Vokale es auf hohen Noten im Speziellen vorsieht. Solche Topoi gilt es im Folgenden am konkreten Beispiel kritisch zu überprüfen. Zieht man nämlich Maximen wie die eben genannten als Kriterien zur Bewertung der deutschen *Orfeo*-Übersetzungen von H. Abert (1914/1960) und Swarowsky (1962) heran, so erhält man auf die Frage, welche Übersetzung nun sanglicher – im Sinne von: stimmphysiologisch leichter zu produzieren und zu rezipieren – sei, ganz unterschiedlich ausfallende Antworten.

Zunächst wird die translatorisch-translatologische Empfehlung aufgegriffen, nach der es Konsonantenhäufungen möglichst zu vermeiden gilt. Das Deutsche sieht aber nun einmal, ganz im Gegensatz zum Italienischen, in sprachstruktureller Hinsicht mehr Konsonantenhäufungen und darüber hinaus wenig Wörter vor, die auf einen Vokal enden. Aus diesem Grund kommen die häufigen Vokalverschleifungen, die in italienischen Gesangstexten in einen nahezu ununterbrochenen Klangfluss übersetzt werden können, im Deutschen verhältnismäßig seltener vor. Was die Konsonantenfülle angeht, so sind zwischen der *Orfeo*-Übersetzung Aberts und derjenigen von Swarowsky keine allzu großen Unterschiede festzustellen. Die von Gluck einfach gestaltete Melodieführung und konkret die Vermeidung virtuoser Koloraturen sowie das Stimmregister fordernder Höhen führt dazu, dass keine von beiden Übersetzungen als artikulationstechnisch schwierig hervorzubringen bzw. als unsanglich zu bezeichnen wäre. Anders stellt sich dieser Umstand beim *Orphée* und dessen deutscher Übersetzung dar (s. u.). Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass die zahlreichen Notenaufspaltungen bei Abert (NA=237, vgl. Tab. 11), die, gemessen am Original, in der gleichen Artikulationszeit mehr Silben ins Spiel bringen, den Gesangsfluss stärker hemmen als die Übersetzung des um Notentreue bemühten Swarowsky.

Notenaufspaltungen und evt. mit ihnen verbundene Konsonantenhäufungen müssen dem zielsprachigen Rezipienten nicht negativ auffallen, v. a. wenn dieser das Original nicht kennt. Denn den Interpreten des Zielkommunikats (Dirigenten, Orchestermusiker, Sänger u. a.) stehen nicht wenige kompensatorische Maßnahmen zur Verfügung, um auch einen Zieltext mit höherem Silben- und Konsonantenaufkommen in schlüssiger Weise aufführen zu können. Die im Vorhinein festgelegte Artikulationszeit bzw. das Tempo des übersetzten Stücks etwa muss nicht zwangsläufig der Artikulationszeit bzw. dem Tempo des Originals entsprechen. Dirigent, Orchester und v. a. der jeweilige Sänger wissen ihre Interpretation (als intersemiotische Übersetzung) den strukturellen Eigenheiten des Zieltextes anzupassen. So fallen v. a. in den ‚freieren‘ Rezitativen, in denen das Orchester auf Anweisung des Dirigenten lediglich den Harmoniewechsel auf den semantischen Schwerpunkten der gesungenen Rede markiert, die Sekundenbruchteile, die ein höheres Konsonantenaufkommen im Zieltext notwendig macht, wenig ins Gewicht. Dies gilt in Maßen auch für *Accompagnati*, *Ariosi* und geschlossene Nummern wie Arien, Chöre und Ensembles. Die der Opernaufführung vorangegangene Probenarbeit und die aufeinander abgestimmte Interaktion auf der Bühne und im Orchestergraben während der Aufführung ermöglichen die gesangstechnische Bewältigung punktueller Konsonantenhäufungen.

Mit solchen Aussagen soll die translatorisch-translatologische Empfehlung, konsonantenreiche Wörter möglichst zu vermeiden, nicht prinzipiell außer Kraft gesetzt werden. Wo der Übersetzer ranghöheren Invarianten entsprochen hat und noch gestalterischen Spielraum besitzt, kann er sich auf die Suche nach konsonantenarmen Synonymen für eine bereits gefundene Übersetzungslösung begeben. So stellt sich z. B. die Frage, ob Abert in den folgenden Passagen seiner Übersetzung (*Orfeo_HA*) die Konsonantencluster nicht – wie Swarowsky (*Orfeo_HS*) – hätte umgehen können:

ORFEO: Euridice! Euridice! Ombra cara, ove sei? Piange il tuo sposo, ti domanda agli dèi, a' mortali ti chiede (*Orfeo* I.1, T. 190ff.),

ORPHEUS: Eurydike, Eurydike, teurer Schatten! Ach, wo weilst Du? Sieh meine Zähren! Von den Menschen und den Göttern **fodr'** ich Dich zurück
(*Orfeo_HA* ebd.)

ORPHEUS: Eurydike, Eurydike, teurer Schatten, sag, wo bist du? Weinen sieh Orpheus, **dich begehren** von den Göttern, dich **von Sterblichen fordern**
(*Orfeo_HS* ebd.).

Durch eine interkonsonantische Vokaltilgung und eine Apokope am Wortende gewinnt Abert aus dem eigentlich dreisilbigen konjugierten Lexem „[ich] fordere“ die verkürzte, nun einsilbige Form „fodr“, die sich in das Rhythmus- und Betonungsschema der italienischen Vorlage einfügt. Eine Notenänderung muss Abert freilich an dieser Stelle trotzdem vornehmen (vgl. *Orfeo_HA* I.1, T. 198). Swarowsky umgeht diese Konsonantenhäufung dadurch, dass er die ursprünglich

konjugierte Form in eine Infinitivkonstruktion einbettet („sich Orpheus [...] dich begehren [...] dich fordern“; *Orfeo*_HS I.1, T. 195ff.). Man mag über die doppelte Lauttilgung an einem Wort und folglich über Aberts Übersetzungslösung streiten, ein durchschnittlich ausgebildeter Sänger wird diese in artikulatorischer Hinsicht günstige Verbindung eines Plosivlauts mit einem Frikativlaut mühelos hervorbringen und ein Rezipient umgekehrt auch mühelos hören können. Dies ist auch der Fall in folgendem Beispiel:

ORFEO: Che dirò! lo preveddi; ecco il cimento (*Orfeo* III.1, T. 53ff.),

ORPHEUS: Was **erwidr’ ich**? Ach, ich ahnt’ es! Furchtbare Prüfung (*Orfeo*_HA ebd.),

ORPHEUS: (Ach, **was nun**? O, ich ahnt’ es! Weh! Welch ein Wagnis (*Orfeo*_HS ebd.).

Auch in diesem Beispiel verfolgt Abert die eben bereits beschriebene übersetzerische Strategie einer doppelten Lauttilgung, und selbst dann sieht sein Zieltext einen zusätzlichen Ton vor (auf „ich“; *Orfeo*_HA III.1, T. 53). Er ersetzt das Futur der zweisilbigen italienischen Verbform „dirò“ durch eine inhaltlich äquivalente deutsche Verbform im Präsens „erwidr“, um das allzu silbenreiche deutsche Pendant „werd[e] ich sagen?“ ([vier bzw.] fünf Silben) zu umgehen. Swarowsky entfernt sich etwas mehr vom italienischen Original und setzt wiederum eine unpersönliche Frage ohne Verbform unter die originalgetreu beibehaltenen Noten, weicht damit, wie übrigens auch im vorherigen Beispiel, der Konsonantenclustering der Abertschen Fassung aus, die ihm, wie bereits beobachtet wurde, vorgelegt haben muss. In Swarowskys Übersetzungslösung für beide Textstellen könnte man also das Bestreben hineininterpretieren, die von ihm aufgrund ihres Konsonantenreichtums für unsäglich befundenen Formulierungen Aberts durch bessere – und das bedeutet in diesem Kontext: konsonantenärmere – Wendungen auszutauschen.

Ein übersetzungstheoretischer Topos besagt, ‚der Sänger‘ präferiere in hohen Lagen stets den offenen Vokal /a/ und der Übersetzer sollte diesen deswegen bevorzugt unter hohe Töne setzen. Um dieses Gebot zu erörtern, sei folgende Tabelle angeführt, in der alle hohen Töne der für einen Altkastraten konzipierten Gesangspartie des Orfeo (c^h und höher) und jene Vokale aufgelistet werden, auf welche die jeweiligen Töne der Originalpartie (*Orfeo*) sowie der deutschen Übersetzungen (*Orfeo*_HS und *Orfeo*_HA) zu singen sind:

Tonhöhe		I.1	Ah, se intorno a quest’urna	d ^h	d ^h	d ^h	d ^h	d ^h	d ^h	es ^h	es ^h	d ^h
Vokale	<i>Orfeo</i>			gu	i	i	gu	i	i	gu	i	i
	<i>Orfeo</i> _HS			oi	y	i	oi	y	i	oi	y	i
	<i>Orfeo</i> _HA			oi	y	i	oi	y	i	oi	y	i

Basta, basta		c ^h	c ^h	c ^h	c ^h	Chiamo il mio ben così	c ^h	c ^h –d ^h	c ^h	c ^h	c ^h	c ^h	c ^h
		o	uo	e	u		ia	o	a_i	ua	a_o	a	o
		e	u	e	e		u	a	e	o	ai	ai	
		e	e	e	u		a	o	e	ä	o	u	ai

5.5 Symphysische Bedingungen

c''	d''-c''	c''	c''	c''	Euridice, Euridice	des''	c''	c''	d''	d''	c''	c''	c''	des''
o	o	e	o	o		gu	i	o	i	e	e	a	e_a	e
e	i	e	u	u		gi	y	a	e	ö	u	gi	e_e	i
u	e	e	a	a		gi	y	a	e	ö	gi	i	u_e	i

des''	c''	c''	Cerco il mio ben così	c''	c''-d''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	d''-c''	c''
i	i	uoi		e	e_o	e	u	a	o	o	o	o	o	e
e	gi	gi		u	o	u	gi	e	i	e	i	i	i	e
e	u	o		o	ü	e	i	u	e	e	ü	u	ü	e

c''	c''	Euridice, Euridice	c''	c''	c''	es''	es''	c''	c''	c''	c''	d''	c''	c''	c''	c''
e	e		i	e	gu	i	i	a	i	o	gi	i	e	i	i	i
e	e		i	e	gi	y	i	a	y	i	gi	gi	e	y	i	i
i	i		i	e	gi	y	i	a	a	a	i	gi	e	y	i	i

d''	c''	Piango il mio ben così	c''	c''	c''-d''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	d''-c''	c''
a	a		ig	i	o_a	i	e	ig	o	o	i	o	e	e
gi	e		a	e	o	e	i	e	ü	e	ä	i	e	e
o	e		gi	i	o	e	e	e	i	e	uä	u	ü	e

c''	c''	Numi, barbari numi	d''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	cis''	cis''	cis''	d''	d''	c''
e	e		a	ig	gi	i	e	o	e	o	gi	u	i	i	a	jo
ö	ö		au	u	gi	i	e	o	e	i	i+e	u	a	e	ö	gi
i	i		au	o	i	ä	i	o	e+gi	e+i	gi	o	i	i	i	e

I.2	Ah, come	c''	c''	Che disse	his''	his''	his''	his''	cis''	cis''	cis''	cis''	c''	c''
		i	i		o	ig	o	i	o	u	i	i	e	e
		i	i		i	e	i	i	e	o	ä	i	gi	a
		a	i		i	e	o	i	e	gi	a	e	ö	e

cis''	cis''	d''	d''	II.1	Deh, placatevi	c''	d''	e''	es''	d''	c''	c''	es''	des''-c''	es''
e	e	a	e			u	a	e	a	a	o	o	a	a	e
o	e	e	e			u	gi	o	gi	e	e	gi	e	a	o
a+i	i	e	gi			u	gi	gi	ä	i	gi	e	e	a	gi

des ⁿ	c ⁿ	c ⁿ	e ⁿ	d ⁿ	es ⁿ	d ⁿ -c ⁿ	es ⁿ	des ⁿ	c ⁿ	e ⁿ	c ⁿ	es ⁿ	c ⁿ	Mille pene
ig	o	e	u	a	o	e	e	ig	o	e	ig	o	a	
i	au	e	u	a	a	e	o	i	au	e	e	e	ai	
e	e	e	u	a	u	a	ai	e	e	e	ai	e	a	

c''	c''	c''	d''	c''	es''	d''	c''	Men tiranne voi sareste	c''	c''	c''	c''	des''	c''	c''
i	o	i	e	o	e	o	e		a	gi	a	ig	ig	e	o
gi	i	i	gi	i	gi	i	gi		i	i	e	i	gi	ä	e
gi	i	e	ö	i	o	e	gi		/	gi	gi	e	e	ä	e

c''	c''	c''	c''	des''	des''-c''	des''	des''	II.2	Che puro ciel	c''	c''	d''	d''	c''	c''
o	o	a	ig	a	o	a	uj			o	o	a	u	o	e
e	u	e	o	e	gi	e	i			e	a	e	gi	ü	e
e	gi	e	a	e	a	e	i			e	o	e	i	e	e

c''	c''	c''	c''	c''	c''	cis''	d''	Anime avventurose	c''	c''	c''	III.1	Vieni	d''
u	i	ig	a	o	o_i	i	e		a	o	e			i
a	u	o	a	i	i	e	y		ä	e	e			i
ü	a	o	ö	i	u	e	y		ü	u	u			i

c''	c''	c''	c''	c''	c''	cis''	cis''	c''	c''	d''	d''	cis''	cis''	d''	d''	c''	c''
o	e	e	o	a	o	a	e	e	e	i	i	e	o_i	i	e	a	a
e	e	gi	gi	e	i	i	e	i	e	y	i	e	e	gi	a	a	e
e	i	o	gi	e	e	e	gi	gi	a	y	i	u	a	e	ü	a	e

c''	cis''	d''	Vieni, appaga il tuo consorte	d''	c''	c''	d''	d''	c''	c''	cis''	d''	c''	c''	e''
o	a	ig		a	a	o	a	o	a	e	o	a	o	gi	o
o	o	gi		ü	e	e	ö	gi	o	u	i	i	o	i	e
o	a	o		o	e	a	a	gi	o	u	i	e	e	gi	e

dis''	e''	dis''	d''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	c''	d''	c''	d''	d''	c''
o	jo	o	o	o	i	i	e	o	i	a	a	i	a	e_o	o	o
a	e	e	e	e	ö	e	gi	e	i	o	gi	e	o	i	e	ü
a	e	u	i	i	ä	e	i	gi	a	e	gi	gi	ö	e	e	a

5 Glucks *Orfeo ed Euridice* im interkulturellen Transfer

c"	c"	c"	d"	d"	d"	c"	c"	c"	d"	c"	c"	cis"-d"	c"	c"	c"	c"
o	e	o	a	gi	o	o	e_u	i	e_i	e_i	o	i	i	e_i	i	i
e	i	e	o	i	gi	e	i	i	u	u	e	o	a	e	u	o
i	i	u	o	i	gi	i	i	u	a	a	i	ä	e	a	ä	i

Ecco un nuovo tormento	d"	d"	d"	c"	c"	c"	c"	d"	d"	c"	d"	c"	c"	c"	d"
	i	i	o	o	a	e	a	o	o	e	a	i	i	gu	gu
	y	i	gi	o	e	e	u	i	i	e	a	i	i	gi	gi
	y	i	e	o	i	e	u	o	ug	i	o	i	i	gi	gi

d"	d"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	d"	d"	d"	c"	c"	c"	c"	c"	Che farò senza Euridice	c"
i	i	o	e	a	a	a	a	ia	i	e	a	o	e	a	i		
y	i	i	e	a	gi	e	a	ä	e	i	ä	i	e	e	o		y
y	i	a	e	e	gi	o+i	ua	gi	e	i	i	/	a+gi	e	gi		i

c"	c"	c"	c"	c"	c"	e"-c"	d"	c"	e"-c"	d"	c"	c"	c"	d"	c"	c"	e"
i	o	a	o	a	o	e	a	o	o	e_a	o	gi	i	o	jo	uo	o
i	a	o	i	o	i	a	e	i	a	e	i	gi	i	a	gi	u	e
i	i	e	i	e	i	i	i	e	i	i	e	gi	i	a	e	e	e

e"-d"	c"	c"	e"-d"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	e"-c"	d"	c"	e"-c"	d"
u	e_i	e	e	i	i	i	o	a	o	a	o	e	a	o	o	a
a	e	a	i	e	y	i	a	o	i	o	i	a	e	i	a	e
a	e	e	a	e	e	i	i	e	i	e	i	i	i	e	i	i

c"	c"	c"	es"	d"	c"	d"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	e"-c"	d"
o	gu	gu	i	i	e	a	ig	i	i	o	a	o	a	o	e	a
i	gi	gi	y	i	o	gi	o	y	i	a	o	i	o	i	a	e
e	gi	gi	y	i	i	e	e	e	i	i	e	i	e	i	i	i

c"	e"-c"	d"	c"	c"	c"	d"	d"-c"	e"-c"	d"	c"	Ah, finisca	c"	cis"	d"	III.2
o	a	a	o	a	o	a	o	o	a	o		i	a	e	
i	o	e	i	o	i	o	i	a	e	i		gi	e	a	
e	i	i	e	e	i	e	i_e	i	i	e		gi	i	o	

Orfeo, che fai	d"	cis"	cis"	cis"	c"	c"	c"	c"	c"	c"	Trionfi Amore	d"	cis"	d"-cis"
	u	je	i	e	uö	i	o	o_a	o	ig		o	ju	a
	gi	e	e	a	i	u	o	o	ü	e		gi	e	gi
	u	i+i	e	a	i	u	i	u	gi	e		e	i	a

- Übernahmen des originalen Vokals
- a_o = Synalöphe zwischen einem Wort bzw. einer Silbe, die auf <a> endet, und dem darauffolgenden Wort bzw. der darauffolgenden Silbe, die mit <o> beginnt
- gu = <e> als dominanter Vokal innerhalb des Diphthongs <eu>.
- i+e = Eine im Zuge des Transferprozesses aufgesplante Note wird in der Übersetzung mit zwei unterschiedlichen Vokalen, in diesem Fall i und e, versehen.
- / = Auslassung bzw. Tilgung dieser Note im Zielkommunikat

Tab. 12: Tonhöhen-Vokal-Verhältnis und Übernahmen des originalen Vokals in *Orfeo*, *Orfeo_HS* und *Orfeo_HA*

In Tab. 12 (und in Tab. 13) interessieren die Vokale lediglich auf der phonetischen und nicht auf der phonematischen Ebene. Schließlich sind im vorliegenden Kapitel die Physis bzw. der materielle Lautkörper sowie seine Produzierbarkeit von übergeordneter Relevanz, nicht aber die Semantizität oder Bedeutungsseite der Laute. Überlegungen zur Lautsymbolik und deren Erhalt im Translat, die im Schrifttum zur Übersetzung von Gesangstexten unter dem Sammelbegriff der Sangbarkeit subsumiert werden (vgl. z. B. Wodnansky 1949: 142ff.), gehören i. d. R. nicht zur Beschreibung der physischen Ebene eines Gesangsstücks und seiner zielkulturellen Derivate, sondern zu der der Synsemantizität (wenn denn

die Laute auf Bedeutungen verweisen, die durch heterosemiotische Zeichen wieder aufgegriffen werden). Die folgende Tabelle fasst die Ergebnisse der Vokalaus-zählung zusammen.

Vokal	<i>Orfeo</i>			<i>Orfeo_de HS</i>		<i>de HA</i>	
<a>	79	21,6 %	<a>	66	18,8 %	70	19,8 %
[a], [ɐ]							
<e>	87	23,8 %	<ä>	6	1,7 %	7	2,0 %
[e], [ɛ]			<e>	99	28,2 %	100	28,2 %
<i>	78	21,3 %	<i>	82	23,4 %	92	26,0 %
[i], [ɪ]							
<y>, <ü>	–	–	<y><ü>	18	6,1 %	17	4,8 %
[y], [ʏ]				[13+5]	[3,7+1,4 %]	[10+7]	[2,8+2,0 %]
<u>	12	3,3 %	<u>	20	5,7 %	23	6,5 %
[u], [ʊ]							
<o>	110	30,1 %	<o>	51	14,5 %	39	11,0 %
[o], [ɔ]							
<ö>	–	–	<ö>	9	2,6 %	6	1,7 %
[ø], [œ]							
366 100 %			351 100 %		354	100%	

Tab. 13: Auswertung Tonhöhe-Vokal-Verhältnis in *Orfeo*, *Orfeo_HS* und *Orfeo_HA*

Hierbei ist zu beachten, dass die Unterschiede in Öffnungsgrad und Artikulationssort zweier Vokalvarianten (z. B. [a] und [ɐ] ≈ <a>) für unsere Zwecke als geringfügig erachtet und daher in den Tabellen 13 und 14 nicht berücksichtigt werden. Die Abweichungen in der Gesamtsumme der Vokalkommen (366 im *Orfeo*, 351 im *Orfeo_HS* und 354 im *Orfeo_HA*) ergibt sich aus der Tatsache, dass im italienischen Original mehrere Synalöphen vorzufinden sind, die von den Übersetzungen mit nur einem Vokal wiedergegeben werden. Die notenbearbeitende Version Aberts tilgt darüber hinaus an manchen Stellen hohe Töne und damit auch die im Original zeitgleich zu singende Silbe.

Wie die Auswertung (Tab. 13) verrät, werden schon im Original lediglich rund ein Fünftel (21,6 %) aller hohen Töne der *Orfeo*-Gesangspartie auf <a> gesungen, die übrigen (78,4 %) hingegen auf einem anderen Vokal. Von einer eindeutigen Präferenz des <a> für hohe Passagen kann folglich schon im italienischen Original nicht die Rede sein. Zwei der fünf im Italienischen gebräuchlichen Vokale werden sogar häufiger mit hohen Tönen bedacht (<o> = 30,1 % und <e> = 23,8 %). Mit Abstand der am wenigsten von Gluck in einer hohen Lage angebrachte Vokal ist mit nur 3,3 % das <u>. Das <i> hingegen, das gemeinhin als geschlossener und damit unsanglicher Vokal erachtet wird, ist insgesamt nur einmal weniger (78mal) für eine hohe Stelle verwendet worden als das im translati-onstheoretischen Schrifttum so nachdrücklich empfohlene <a> (79mal). Dies liegt womöglich daran, dass in speziell diesem Werk der Name der so oft von *Orfeo* in intensivster und daher auch auf hohe Töne zurückgreifender Vertonung

angerufenen Geliebten („Eu|ri|di|ce“) diesen Vokal u. a. auf der betonten Silbe trägt. Dies zeigt, dass sich die Vertonung eines Librettos eben vornehmlich nach den semantischen Schwerpunkten der Aussage richtet und weniger nach einem höchst sanglichen, aber an einer semantisch indifferenten Textstelle verwendeten Vokal. Hätte Gluck an bestimmten Stellen auf den offenen Vokal <a> gepocht, hätte er in selbstbewusster Weise vom Librettisten verlangt, dass er an der entsprechenden Stelle nachträglich ein Wort mit ebendiesem Vokal anbringt, wie es im übrigen Komponistengenerationen vor und nach ihm immer wieder tun. Die Auswertung würde dann ein anderes Ergebnis zutage fördern. Die Hierarchie der Vokalvorkommen in den deutschen Übersetzungen weicht von derjenigen im italienischen Original ab:

Orfeo: <o>, <e>, <a>, <i>, <u>

Orfeo_HS: <e>, <i>, <a>, <o>, <y/ü>, <u>, <ö>, <ä>

Orfeo_HA: <e>, <i>, <a>, <o>, <u>, <y/ü>, <ä>, <ö>

Nicht mehr das offene <o> ist der bevorzugt auf einen hohen Ton fallende Vokal, sondern es sind in beiden Übersetzungen die Vokale <e> (*Orfeo_HS* und *Orfeo_HA*: 28,2 %) und <i> (*Orfeo_HS*: 23,4 % bzw. *Orfeo_HA*: 26 %). Das <o> rückt sogar nach dem <a> auf Platz vier der meistverwendeten Vokale. In allen drei Werkfassungen wird nur rund ein Fünftel aller hohen Töne auf dem vermeintlich sanglichsten Vokal <a> gesungen.

Zieht man also allein das <a>-Vorkommen als Kriterium für die Bewertung der Sanglichkeit einer Übersetzung heran, so lassen sich drei Beobachtungen anstellen: Da Aberts Übersetzung einen (wenn auch nur geringfügig) höheren Prozentsatz an <a>-Vorkommen aufweist als die von Swarowsky, muss *sie* – anders als dies oben der Fall war – in diesem Punkt als die sanglichere Übersetzung angesehen werden. Das Postulat, das <a> sei der sanglichste aller Vokale führt auch zu dem Schluss, dass die hier analysierten zielsprachlichen Versionen der Orpheus-Oper für sich genommen immer dann sanglicher als das Original bewertet werden können, wenn sie einen anderslautenden Vokal des Originals durch ein <a> ersetzen. Auch diesbezüglich liegt Aberts *Orfeo*-Fassung vorne, bringt sie doch an 51 Stellen den sanglichen Vokal an, wo er im Original noch nicht zu finden war, während Swarowskys dies ‚nur‘ an 48 Stellen tut. Umgekehrt lassen aber auch beide Übersetzungen häufig einen anderen Vokal (Abert 60mal, Swarowsky 59mal) an die Stelle des originalen <a> treten, gestalten also – wenn man den Befürwortern der <a>-Sanglichkeit Recht geben will – ihre Übersetzung in diesen Fällen weniger sanglich.

Wie in Abschn. 4.2.4 beschrieben wurde, wird häufig aber auch die vom bisher Gesagten abweichende, u. U. semantischen Kriterien folgende Translationsmaxime geäußert, nach welcher der Übersetzer immer gut daran täte, die Vokale zu übernehmen, die das Original an der gleichen Stelle vorsieht (vgl. z. B.

Wodnansky 1949: 141). In der Tabelle 13 wurden diejenigen hohen²⁹⁸ Passagen, an denen die Übersetzungen den gleichen Vokal aufgreifen, der auch im Original dominant ist, grau hinterlegt. Die folgende Tabelle liefert die Ergebnisse der Auswertung:

<i>Orfeo_de_HS</i> und <i>Orfeo_de_HA</i>	<i>Orfeo_de_HS</i>	<i>Orfeo_de_HA</i>
55	89 [25,4 % von 351]	84 [23,7 % von 354]

Tab. 14: Auswertung – Übernahmen des originalen Vokals

Legt man nun die Übernahme des originalen Vokals als Kriterium für die Sanglichkeit einer Übersetzung an, so verändert sich das Ergebnis bezüglich unseres Rankings abermals. Da Swarowsky (25,4 %) mehr Vokalübernahmen aufweist als Abert (23,7 %), ist in diesem Fall sein Translat als sanglicher einzustufen als das zweitgenannte. Zusammenfassend ließe sich sagen: Es ist schwer, die in theoretischen Abhandlungen zum Operntransfer bzw. Librettoübersetzen stets geäußerte Forderung nach Sanglichkeit in konkrete und operable Translationsmaximen zu übersetzen, da die Bewertung eines vertonten Textes oder dessen Übersetzung als ‚sanglich‘ oft auf der Grundlage subjektiver Einschätzung geschieht. Die drei hier herangezogenen unterschiedlichen Kriterien zur Bestimmung der Sanglichkeit eines Translats – Konsonantenarmut, Vorkommen des Vokals <a> und Übernahme des originalen Vokals – fördern unterschiedliche Ergebnisse zutage. Swarowskys Translat (*Orfeo_HS*), das vermutlich auf Aberts Übertragung (*Orfeo_HA*) basiert, ist in Bezug auf die gemäß den gängigen Translationsmaximen zu vermeidende Konsonantenclusterung und auf die manchmal empfohlene Übernahme des originalen Vokals besser aufgestellt als das von Abert adaptierte Zielkommunikat. Aberts Übertragung hingegen wird den Befürwortern der a-Sanglichkeit besser, d. h. sanglicher anmuten als Swarowskys zielsprachliche Fassung. Es bleibt dabei zu unterstreichen, dass sich die translatologisch-translatorischen Kriterien auch widersprechen – dort z. B., wo im Original kein <a> unter eine hohen Note gesetzt ist und der Übersetzer zum einen dazu angehalten wird, das Original dahingehend zu verbessern, dass er in seinem Translat den vermeintlich sanglicheren Vokal <a> unter ebendiesen Ton setzt, oder wenn ihm zum anderen empfohlen wird, grundsätzlich den gleichen Vokal beizubehalten, um so die Charakteristik und womöglich auch Semantik des originalen Lauts beizubehalten. Bei allen Kriterien, die in Bezug auf die Sanglichkeit gesammelt wurden, kommt es letztlich doch wieder auf die (sängerische) Intuition des Übersetzers an.

298 Da Tab. 12 nur die Töne ab c" abbildet, hofft der Verfasser, dass die absolute Zahl der Vokalübernahmen bzw. der errechnete Prozentsatz (s. Tab. 14) als für die jeweilige Übersetzung repräsentativ gelten kann. Eine Auszählung aller Vokalübernahmen in allen Übersetzungen, d. h. auf allen Tonstufen, wäre m. E. eine wenig lohnende Sisypusarbeit.

Eine Anmerkung ist noch anzuführen: Das Original muss, wie oben dargelegt, *in puncto* Sanglichkeit nicht das Maß aller Dinge sein. Schließlich steht dem Übersetzer zumindest theoretisch stets die Option offen, ein Translat zu produzieren, das sich als sanglicher erweist als das Original. Aus einer besonderen Perspektive besitzt das Original allerdings doch eine bestimmende Autorität: Wenn ein Original schon, gemessen an den Postulaten der Übersetzungstheoretiker, ‚nicht sanglich‘ ist, weil es keine Konsonantenhäufungen und ‚geschlossenen Vokale‘ in der hohen Lage scheut, so wird die Theaterintendanz keinen Sänger für die Partie engagieren, der diese nicht in der vorgeschriebenen Weise vortragen kann. Die gleiche Politik wird wohl auch bei der Besetzung eines zielsprachlich adaptierten Musikdramas zur Anwendung kommen, denn schließlich liegt im Normalfall die Übersetzung bereits vor, wenn es die jeweilige Partie im Zielkommunikat mit einem geeigneten Sänger zu besetzen gilt. Bei allen kompensatorischen Maßnahmen, die dem Interpreten bei seinem Gesangsvortrag zur Verfügung stehen (wie die Unterartikulation, Lenisierung und Umfärbung der Vokale), gehört es doch schließlich auch zu seiner beruflichen Ambition, auch schwierigere – in diesem Kontext: unsanglichere – Passagen bravourös zu meistern.

Schließlich ist es auch möglich, dort von Sanglichkeit zu reden, wo die Eigenschaft eines Gesangsstückes in Bezug auf die Fähigkeiten eines ganz bestimmten Sängers diskutiert wird. Man nähert sich mit diesem Kriterium einer *inszenatorischen*, auf das Produktions- und Rezeptionsereignis fokussierten Definition des Sanglichkeitsbegriffs an, nach der ein zum gesanglichen Vortrag bestimmter Text, u. U. ein Translat, dann als sanglich gelten darf, wenn er von einem ganz bestimmten anvisierten Interpreten gesanglich hervorgebracht werden kann – sei dieser Interpret nun eher ein mittelmäßiger oder aber ein herausragender Sänger. Schon immer haben Komponisten Erwägungen solcher Art berücksichtigt und Partien ihrer Opern bestimmten Sängern auf den Leib geschrieben. Stimmumfang und Faktur dieser Partien reflektieren damit in gewissem Ausmaß die Fähigkeiten und Talente der ihnen an einem bestimmten Ort und für bestimmte Aufführungen zur Verfügung stehenden Sänger. Es ist der Komponist, der die Sanglichkeit einer Textstelle gewährleistet (und nicht der Librettist), weil er den im Libretto vorgesehenen Text für ein bestimmtes Stimmfach vertont, sodass er in der jeweiligen Gesangslage gut produzierbar ist. Beim Transferprozess sollte der Übersetzer nach dieser inszenatorischen Perspektive also ein Translat erstellen, das den individuellen Stimmfertigkeiten exakt derjenigen Sängerin bzw. desjenigen Sängers gerecht wird, die bzw. der die Partie letztlich singen wird. Dass eine solche Ansicht im heutigen Theaterbetrieb als völlig utopisch zu bewerten gilt, wurde in Abschn. 4.2.4 zur Genüge dargelegt. Dementsprechend können die in der vorliegenden Arbeit herangezogenen deutschen Übersetzungen der Gluckischen Orpheus-Oper nicht auf diesen Punkt hin untersucht werden. Sehr wohl spielten aber solche inszenatorischen Überlegungen bei der französischen *Orfeo*-Adaption eine wichtige Rolle. Diesen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Wie Algarotti in seinem oben erwähnten Traktat „Saggio sopra l'opera in musica“ (1754) überliefert, stellten auch die Sänger Ansprüche an den Komponisten, denn im Italien des 18. Jahrhunderts bspw. forderten sie von diesem oft Gesänge, anhand derer sie ihre Khefertigkeit möglichst effektiv zur Schau stellen konnten (vgl. 1754/1791: 317, 341, 359). Da Gesangsvirtuosen zu jener Zeit sehr gefragt und gern gehört waren, entsprachen die Komponisten i. d. R. diesen Forderungen, komponierten mit etlichen Koloraturen ausgestattete Arien und ließen dem Sänger z. B. in Kadenzen sogar den Freiraum für eigene effekthaschende musikalische Einfälle. U. a. gegen diese Praxis wendete sich die Opernreform, wie sie Algarotti skizziert und wie sie später von Calzabigi und v. a. von Gluck in die Praxis umgesetzt wurde. Es galt, die Gesänge wieder einfacher und dadurch wahrhafter zu gestalten:

Pensano [sc. i nostri virtuosi] in contrario, che tutta la scienza stia nello isquartar la voce, in un saltellar continuo di nota in nota; non in isceglie quello che vi ha di migliore, ma in eseguire ciò che vi ha di più straordinario e difficile. [...] Ma lo starsi sempre in sul difficile, è contra l'intendimento dell'arte; egli è un far divenir fine quello, ch'essa adopera soltanto come un mezzo. La vera arte prescrive, che uffizio del cantore sia cantare, non gorgheggiare ed arpeggiar le ariette. E per essi non rimane, che quando bene la musica fosse bella e costumata, non riuscisse stemperata e leziosa. (Algarotti 1754/1791: 359f.)

Algarotti formuliert hier die für den Komponisten geltende Maxime, wonach dieser sich von der extrinsischen Motivation lösen solle, eine Vertonung zu liefern, die allein der Profilierung des Gesangsvirtuosen dienen sollte. Es gehe nicht darum, „die Stimme auszuquetschen“, nicht um ein „Hin- und Herspringen von der einen auf die andere Note“. Der wahre Gefühlsausdruck dürfe nicht einer schwierig hervorzubringenden, dafür aber effekthaschenden Koloratur geopfert werden; dies werde sich gegen jeglichen Kunstsinn richten. Alle Vertonung müsse vielmehr intrinsisch motiviert sein, damit das virtuose „Gegurgel“ der Sänger letztlich nicht eine „ermattende und gezierte“ Geräuschkulisse darstelle. Gluck hielt sich bei der Komposition des italienischen *Orfeo* an diese Vorgabe und komponierte infolgedessen Gesänge einfacherer Faktur, aber wahrhaftigen und innigen Ausdrucks.

Glucks *Orfeo* ist, wie Haertz in etwas salopper Weise formuliert, im Wesentlichen ein „Einmannbetrieb“ (1968/1989: 217), fällt doch der Großteil der Sologesänge dem Protagonisten der Oper zu. Die Besetzung der Titelrolle bei der Uraufführung mit dem Altkastraten Gaetano Guadagni, dessen Gesangs- und Schauspielkunst in den italienischen Opernzentren berühmt war, bedeutete eine Garantie für den Erfolg, den der *Orfeo* nach seiner Uraufführung 1762 erzielen sollte (vgl. ebd. 220). Die Titelpartie des *Orfeo* trägt dementsprechend das Gepräge einer tiefen Altstimme, die allerdings, von einem Kastraten vorgetragen, als glanzvolle und eindringliche Höhe interpretiert wird, wie Marx darlegt, der sich im gleichen Atemzug dagegen ausspricht, diese Rolle in zeitgenössischen

Inszenierungen mit einer Altsängerin zu besetzen. In Ermangelung eines Kastraten solle vielmehr ein hoher Tenor die Partie singen:

Dies muss man im Sinne haben, will man Glucks Komposition hier gerecht würdigen. Keine Altsängerin ist ihrer Stimme nach fähig, den Kastraten hier zu ersetzen, weil ihre Stimme zu diesem c" und d", den Lichtpunkten der Melodie, Gewalt und Eindringlichkeit fehlt; eher vermag es ein hoher Tenor, der Stimmgebung und Hingebung vereint. (Marx 1863/I: 313)

Diese Empfehlung Marx' scheint als Antwort auf die oben (vgl. 5.2) erwähnte Bearbeitung des *Orphée* durch Berlioz gemünzt zu sein, der die Titelrolle der Mezzosopranistin Pauline Viardot-García anvertraute. Berlioz erinnert sich:

Glücklicherweise war dem Director des „Théâtre Lyrique“ bekannt, daß die Rolle des Orpheus ursprünglich für eine *Contra-Alt*-Stimme geschrieben war; er sah sofort ein, daß der Erfolg seines Unternehmens gesichert sei, wenn es ihm gelänge, Madame *Viardot-García* zur Uebernahme der Rolle zu bewegen. Und es gelang ihm. [...] Sobald er der Mitwirkung dieser großen Künstlerin einmal gewiß war, ließ er die Partitur einer besonderen Bearbeitung unterwerfen. (Berlioz 1862/1877: 135)

Bis heute wird in Ermangelung von Kastraten die Partie des Orfeo oft als Hosenrolle, d. h. mit einer Sängerin besetzt. In der bekannten Videoaufnahme *Orfeo ed Euridice* (1983, Dirigent: R. Leppard) spielt die Mezzosopranistin Janet Baker die Titelrolle, während sie erst jüngst wieder in einer gleichnamigen Aufnahme (2014, Dirigent: Václav Luks) vom Countertenor Bejun Metha, interpretiert wird.

Gluck modifizierte, wie bereits beschrieben wurde, gemeinsam mit seinem französischen Übersetzer Moline das italienische Original für die Pariser Bühne in vielerlei Hinsicht. Wenn Berlioz (1862/1877: 136) davon redet, dass Gluck die Umarbeitung des *Orfeo* besorgte, „um diese für das Theater der ‚Académie royale de musique‘ und deren Sänger *aufführbar* zu machen“ (Hervorh.: M. A.), dann meint er nicht nur die den Adaptationsprozess bedingenden *symphysischen* Größen, sondern alle Maßnahmen, die Moline und Gluck dazu bewogen, die Originaloper mit Blick auf die neue Zielreizipientenschaft zu verändern. Diese wurden zum größten Teil in Kapitel 5.2 beschrieben. Wir wollen uns in diesem Abschnitt allein auf jene Entscheidungen und gegebenenfalls jene Modifikationen beschränken, die sich unmittelbar als Transferstrategie zur *symphysischen* Produzierbarkeit, Distribuirbarkeit und Rezipierbarkeit des neuen zielkulturellen Artefakts beschreiben lassen

Die Veränderung mit den größten Auswirkungen war wohl die Umbesetzung der ursprünglich für einen Altkastraten (Gaetano Guadagni in Wien, 1762) bzw. Soprankastraten (Giuseppe Millico in Parma, 1769) vorgesehenen Titelrolle mit einem hohen Tenor (Joseph Legros bzw. Le Gros in Paris, 1774). Joseph Legros (1739–1793) war ein französischer Tenor mit einer außergewöhnlich ausgeprägten und strahlenden Höhe, der Gluck bei seiner Transposition und Umarbeitung der Titelpartie dadurch Rechnung trug, dass er die Gesangspartie fast durchgehend in eine sehr hohe Tenorlage setzte. Es ist also die Fähigkeit des einen für

die Pariser Aufführungen vorgesehenen Sängers, welche die Struktur der Partie bestimmt, die Finscher zu der Bemerkung veranlasst hat, dass Gluck mit ihr „eine der anstrengendsten Tenorpartien des heutigen Repertoires schuf“ (1967: XXII). Der Autor selbst belegt spätere Aufführungen des *Orphée*, in deren Rahmen einige Stücke für den neuen Interpreten in eine tiefere und damit bequemere Lage transponiert werden mussten (vgl. ebd.: XVIII), um sie auf diese Weise für den jeweiligen Interpreten überhaupt „singbar“ (ebd.: XXII) zu gestalten. Die Entscheidung, eine Partie auf die gesanglichen Fertigkeiten eines Sängers abzustimmen, ist aber stets eine solche, die der musikalische Leiter einer Operaufführung fällt und die in wenigen Fällen die interlinguale Übersetzung tangiert.

Dieser dritte auf inszenatorischen Überlegungen fußende Ansatz ist hier der Vollständigkeit halber angeführt worden, um aufzuzeigen, welcher Sanglichkeitsbegriff neben dem rein strukturtheoretischen und dem medientheoretischen noch existiert und wie sich der Komponist Gluck, als Hauptakteur des Kulturtransfers von Wien nach Paris, von Erwägungen auf der symphysischen Ebene geleitet, nicht scheute, u. U. radikale Veränderungen an seinem eigenen Werk vorzunehmen, um dieses in jeglicher Hinsicht erfolgreich in der Zielkultur aufgeführt und in diese aufgenommen zu sehen.

5.6 Ergebnisse

Anliegen dieses Kapitels war es, die im theoretischen Teil der vorliegenden Studie erarbeitete Matrix zur Beschreibung polysemiotischer Kommunikate und ihres Transfers in eine Zielkultur am konkreten Beispiel darzustellen. Herangezogen wurde zu diesem Zweck Glucks erstes musikdramatisches Reformwerk *Orfeo ed Euridice* (UA 1762), in dem der Komponist u. a. gemeinsam mit seinem Librettisten das Ziel einer synsemiotischen Durchdringung aller konstituierenden Teile programmatisch verfolgte. An dieser Oper lassen sich die synsemiotischen Wechselwirkungen ästhetischer Prägung und deren Beibehaltung, Veränderung oder Tilgung im Zuge eines Transferprozesses besonders gut nachweisen. Sie beinhaltet auch den aus semiotisch-hermeneutisch-kognitiver Perspektive interessanten Fall der synsemantischen Kontradiktion.

In vier größeren Einzelanalysen wurde den Auswirkungen der unterschiedlichen Arten synsemiotischer Interaktion auf den interkulturellen Transfer- und den interlingualen Übersetzungsprozess nachgegangen. Die erste widmete sich der Beschreibung jener pragmatischen Größen, die von den Akteuren des Kulturtransfers berücksichtigt wurden, um die neue Kommunikationssituation in der Zielkultur möglichst erfolgreich zu gestalten (s. Kap. 5.2). Es wurden auch die Folgen der Umbesetzung der ursprünglich für einen Kastraten konzipierten Titelrolle für einen hohen Tenor, der Uminstrumentierungen, der Umstellung und Hinzufügung ganzer Werkteile untersucht. Wesentlich war bei der Analyse des

Übergangs vom Wienerischen *Orfeo* (1762) zum Pariser *Orphée* (1774) die Erkenntnis, dass die sich im Zuge eines Transferprozesses ereignenden Veränderungen an dem interessierenden Kulturartefakt nicht alleine das Bestreben durchblicken lassen, Selbiges für eine neue, veränderte Zielrezipientenschaft aufzubereiten. Die ‚Lokalisierung‘ ist damit lediglich ein Grund unter mehreren für die Modifikation eines Kunstwerkes im Rahmen eines Transfers. Die Eingriffe, die Gluck an seinem ersten reformerischen Opernwerk vornahm, sind damit nicht nur dem veränderten *Goût* des Pariser Opernpublikums geschuldet, sondern etwa auch einem neuen ästhetischen Bewusstsein, das der Komponist in den zwölf zwischen dem *Orfeo* und dem *Orphée* liegenden Jahren an anderen Reformopern weiterentwickelt hatte. Einige Modifikationen hatte er bereits in einer *Orfeo*-Adaption für Parma (1769) erprobt. Sie sind damit nicht allesamt bzw. primär als Rücksichtnahme auf das Pariser Publikum zu werten.

Die darauffolgenden Einzelanalysen widmeten sich in Abgrenzung hierzu den Auswirkungen des Sprachwechsels auf die Übersetzung des italienischen Originallibrettos. In der zweiten Detailanalyse (s. Kap. 5.3) wurde dabei fokussiert, inwiefern veränderte zielsprachliche Formulierungen im Zusammenspiel mit den übrigen, d. h. nonverbalen Kommunikatanteilen andere Bedeutungspotenziale aktivieren als das entsprechende ausgangssprachliche Textsegment. Es wurden punktuelle und globale synsemantische Verschiebungen beobachtet, und auf dieser Grundlage ist eine potenziell immer gegebene Differenz zwischen dem Isotopienetz des Ausgangskommunikats und demjenigen des Zielkommunikats postuliert worden. Dies bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass das zielkulturelle und zielsprachliche Kommunikat dem Topos entspricht, immer ‚ärmer‘ an Sinn-dimensionen zu sein als das Original, denn potenziell (und auch faktisch) kann dieses ebenso neue und kohärente Isotopieebenen einführen bzw. konsolidieren, die im Ausgangskommunikat nur rudimentär oder gar nicht vorgezeichnet waren.

Aber nicht nur die Inhalts- bzw. die Signifikatseite des Ausgangskommunikats bedingt den Übersetzungsprozess, sondern auch seine Form- bzw. Signifikantenstruktur, die von den beim Transfer i. d. R. zu übernehmenden nonverbalen Anteilen determiniert wird. So scheint die Übersetzung von Texten, die in polysemiotische Kommunikate eingebettet sind, von vornherein auf eingeschränkte translatorische Möglichkeiten zurückgreifen zu können, immer eine ‚constrained translation‘ zu sein. In Kapitel 5.4 wurde beschrieben, wie unterschiedliche Akteure des Kulturtransfers mit diesen Beschränkungen umgehen. Es wurde aufgezeigt, wie Gluck als Urheber des *Orfeo* zum eigenen musikalischen Bearbeiter wurde und für die französische Fassung gänzlich neue Rezitative schuf. Abert, seines Zeichens Musiker, setzte sich hingegen über das allgemein geltende Gebot, die nonverbalen Anteile möglichst unangetastet zu lassen, hinweg und griff durch zahlreiche Notenaufspaltungen und -zusammenziehungen in die musikalische Struktur der im Wesentlichen aber übernommenen Rezitative ein. Swarowsky hingegen lieferte eine zielsprachliche Version, die das nonverbale

Material weitgehend unangetastet lässt. An seiner Übertragung ließen sich die sprachlichen Operationen nachweisen, die Übersetzern auf der Signifikanten-ebene prinzipiell zur Verfügung stehen, wenn sie ein Libretto von einer Ausgangs- in eine Zielsprache überführen müssen.

Die abschließende Detailanalyse (s. Kap. 5.5) hat sich der Frage gewidmet, inwiefern der Übersetzer Sorge dafür tragen muss, dass sein Translat den Anforderungen von dessen medialer Produktion, Distribution und Rezeption entspricht. Von Bedeutung war in diesem Kontext v. a. die Frage nach den Charakteristika, die eine sprachliche Formulierung zur sanglichen, d. h. zum Gesangsvortrag möglichst geeigneten Zeichenfügung machen. Der Sanglichkeitsbegriff hat sich dabei als komplex und mehrschichtig erwiesen. Es konnten verschiedene, auch einander widersprechende und daher nicht allgemeingültige Kriterien aus dem theoretischen Schrifttum zur Librettoübersetzung gesammelt werden (etwa die Konsonantenarmut, das Vorkommen des Vokals [a] etc.). Einige Übersetzungen des dieser Arbeit zugrundeliegenden Korpus wurden sodann auf diese Kriterien hin untersucht. Je nachdem, welches Kriterium zur Bewertung der Sanglichkeit herangezogen wurde, konnte das Prädikat der sanglichsten Übersetzung einem je anderen Translat zugewiesen werden. Durch etliche Vorgriffe und Rückbezüge wurde an vielen Stellen des vorliegenden Kapitels aufgezeigt, dass sich die Kategorien synsemiotischer Bezugnahme (Sympraxis, Synsemantizität, Syntaktik und Symphysis) nur aus heuristischen Gründen als getrennte Entitäten auffassen lassen, sich im konkreten Artefakt – ob Original oder Derivat – allerdings gegenseitig in komplexer Weise bedingen. Insbesondere der letzte Abschnitt in Kapitel 5.5 hat den Kreis geschlossen und die Überlegungen auf der Ebene der Symphysis wieder an die Ebene der Sympraxis zurückgebunden.

Ein weiteres, keinesfalls nachgeordnetes Anliegen der Analyse war es aufzuzeigen, in welcher vielfältiger Weise die Musik zeichenhaft wirksam werden kann, um in einem weiteren Schritt darzulegen, dass der Übersetzer musikbegleiteter Texte ohne die Kenntnis musiksemiotischer Potenziale und ohne Kompetenzen zum Auffinden und zur Interpretation (werkinterner) musikalischer Zeichen kein Translat erstellen kann, das dem polysemiotischen Charakter des originalen Ton-Wort-Komplexes gerecht zu werden vermag. Im Verlaufe der Einzelanalysen, insbesondere von Kapitel 5.3, wurde der Bedeutung musikalischer Elemente wie der Instrumentation, der melodischen Linie, des Rhythmus, der Pausen, der Harmonien und deren Abfolge, des werküberspannenden Tonartenplans, des Wechsels vom polyphonen zum homophonen Satz, des Stimminsatzes und des Stimmregisters und v. a. deren Relevanz für den interkulturellen Transfer- bzw. interlingualen Übersetzungsprozess nachgegangen. Ohne behaupten zu wollen, dass diese musikalischen Zeichen außerhalb des Werkes Gültigkeit behalten, fußen sie doch allesamt auf Konventionen musikalischer Textausdeutung, die durchaus als ‚Grammatik‘ musikalischen Bedeutens aufgefasst werden können.

6 Fazit und Ausblick

Polysemiotizität ist nicht zuletzt aufgrund der Leichtigkeit ihres Zustandekommens als ubiquitäres Phänomen aufzufassen. Auf jede Geschäftskorrespondenz gehört das firmeneigene Logo; und das Verschicken von privaten Nachrichten ohne Smileys, Emoticons, Bilder und Videos über die verfügbaren digitalen Kommunikationsdienste ist mittlerweile undenkbar geworden. Heutzutage kann die simultane Verwendung der Elemente unterschiedlicher Zeichensysteme als Normalfall der alltäglichen interpersonalen Kommunikation überhaupt angesehen werden, die gerade im ästhetischen Bereich vielfältige Ausformungen erhält. Dieses Phänomen weist spezifische Konsequenzen für die interlinguale und interkulturelle Kommunikation und speziell für die Tätigkeit der sie vollziehenden Mittlerpersönlichkeiten auf. Nicht umsonst gewinnt in den letzten beiden Dekaden die (translatologische) Literatur, die sich der Erforschung der polysemiotischen Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg widmet, eine immer größere Bedeutung (vgl. Kap. 2.2).

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, eine semiotisch fundierte Analysematrix zu erstellen, anhand deren die vielfältigen, aber bisher ungeordneten Überlegungen zu Struktur, Funktion und Transfer polysemiotischer Kommunikate von einer Ausgangs- in eine Zielkultur ergänzt und der systematischen Beschreibung zugänglich gemacht werden können. Die Grundlage hierfür bildete die Klärung des in der vorliegenden Arbeit herangezogenen semiotischen Instrumentariums, das als Disziplinen übergreifende Metasprache die theoretische Beschäftigung mit polysemiotischen Komplexen überhaupt erst ermöglicht (Kap. 3.1). Als gewinnbringend wurde hierbei ein dynamischer Zeichenbegriff erachtet, der vornehmlich auf der Ansicht basiert, Semioseprozesse seien hermeneutische Prozesse; Zeichengenese und Zeichenbenutzung sind folglich immer in Abhängigkeit von einem rezipierenden Individuum bzw. eines Rezipientenkollektivs zu betrachten.

Auf dieser Basis wurde in Kapitel 3.2 das Konzept der ästhetischen Polysemiotizität umrissen, das – wie Kapitel 2.1 dokumentiert – gegenwärtig seltener in den Fokus der Polysemiotizitätsforschung rückt als instrumentell verwendete Zeichenkonglomerate. Diese beiden Kommunikationstypen bzw. Kommunikationskontexte wurden in Kapitel 3.2.1 theoretisch voneinander abgegrenzt; es wurde dennoch nicht versäumt darzulegen, dass sie sich *realiter* in vielfältiger Weise bedingen. Instrumentelle und ästhetische Zeichen unterscheiden sich weder in ihrer Leistungsfähigkeit noch in den prinzipiellen Mechanismen ihrer Erlernung, sondern allein in der Größe des Kollektivs, das gewillt ist, ihnen Zeichenhaftigkeit und Gültigkeit zuzuschreiben. Zwischen diesen beiden Kommunikationstypen, auf die mit den Bezeichnungen *Organon* und *Kunst* verwiesen wird, besteht somit kein dichotomes Verhältnis. Dennoch sind Unterschiede erkennbar: Die ästhetische Kommunikation deckt die ganze Vielfalt

semiotischer Interaktion ab, während die prototypische instrumentelle Kommunikation anhand von Normen und Konventionen die Komplexität der Lebensrealität reduziert, sodass der Alltag dadurch leichter zu bewältigen erscheint. Die erste strebt – um ein Bild Bachtins wiederaufzugreifen – zentrifugal zu den Rändern semiotischer Systeme, während sich die letztgenannte zentripetal auf einen normativen Kern zubewegt (vgl. Kap. 3.6). Dies alles bedeutete für die vorliegende Untersuchung, dass nicht nur auf instrumentalistische Zeichentheorien (etwa Bühlers *Organon*-Modell), sondern darüber hinaus auch auf semiotische Überlegungen aus dem Bereich der Ästhetik (etwa von Mukařovský, Bachtin, Fricke und Eco) rekuriert werden musste.

In Abschnitt 3.2.2 wurde sodann ein holistisches Mehrebenenmodell vorgestellt, das in synoptischer Weise die Dimensionen zusammenträgt, auf denen ästhetische Polysemiotizität beschrieben werden kann. Unterschieden wurden drei horizontale und drei vertikale Ebenen: Die vertikalen Ebenen sind – von der abstraktesten zur konkretesten – die der *Zeichensysteme*, der *Zeichengebrauchsnorm* und des *Zeichenvorkommens*. Diese letzte und konkreteste der genannten Ebenen kann aber selbst noch einmal verschiedentlich konkretisiert werden, je nachdem ob man ein Zeichenvorkommen in rein *strukturtheoretischer*, zusätzlich auch in *medientheoretischer* Hinsicht beschreibt oder wiederum ob man das einmalige *kommunikative Ereignis* berücksichtigt. Das vorgestellte Analyse-schema baut auf konventionellen semiotischen Definitionen auf, kann aber eine zur Beschreibung des Einzelfalls notwendige Flexibilität für sich beanspruchen.

Die Rekapitulation der semiotischen Terminologie sowie die Erstellung des semiotischen Analyserasters hat es in Kapitel 3.3 ermöglicht, den zentralen Begriff der Polysemiotizität zu konturieren und diesen von den kursierenden Synonymen (wie Intermedialität, Multimedialität, Multimodalität etc.) abzugrenzen. Polysemiotizität ist dabei als die Kopräsenz von Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme definiert worden, zwischen denen vielfältige synsemiotische Relationen bestehen. Der antonymisch zu gebrauchende Begriff der Monosemiotizität wurde dagegen in Bezug auf Kommunikationsformen nahegelegt, die bestimmte Rezipienten nur einem Zeichentyp zuzuordnen pflegen. Es wurde dabei gezeigt, dass dieser letzte Begriff nur in rein strukturtheoretischer Perspektive von Nutzen ist, die Kommunikationsmedium und Kommunikationssituation ausklammert. Die Berücksichtigung solcher kommunikativen Größen lässt ein jedes Kommunikat automatisch zum polysemiotischen werden.

Die Integration von Theoremen zur ästhetischen Polysemiotizität und deren Ergänzung zu einem holistischen Analyseraster führte des Weiteren zum Umriss einer hermeneutischen Polysemiotizitätsforschung (vgl. Kap. 3.4) und genauer zunächst zur Formulierung dreier Prämissen (Abschn. 3.4.1), die einer unbefangenen Polysemiotizitätsforschung als theoretische Grundlage dienen können. Die erste Prämisse besteht darin, den Logozentrismus einiger semiotischer Theorien durch eine Herangehensweise zu ersetzen, in der Verbalia und Nonverbalia

prinzipiell als gleichberechtigte Zeichenressourcen angesehen werden. Die vorliegende Arbeit hat an etlichen Stellen aufgezeigt, dass Erkenntnisse der Linguistik als der bestausgearbeiteten Einzelsemiotik auf andere semiotische Ressourcen übertragen werden und dadurch ihre Sprachspezifik ablegen können. Ein solches Vorgehen macht allerdings manchmal terminologische Nachjustierungen notwendig. Die zweite Prämisse ergibt sich aus der Beobachtung, dass semiotische Aussagen nicht nur auf der Zeichensystemebene zulässig sind, sondern gerade in ästhetischen Kommunikationskontexten durch solche ergänzt werden müssen, die konkrete Zeichenokkurrenzen in den Vordergrund rücken. Es gibt folglich nicht nur allgemeingültige, weil höchst konventionalisierte Zeichen, sondern auch solche, die nur in der Interaktion eines Rezipienten mit dem einen Kommunikat existieren und nur in seltenen Fällen eine überzeitliche Gültigkeit beanspruchen können. Zeichencharakter bzw. Semantizität kann jedoch den erstgenannten genauso wie den zweitgenannten zugesprochen werden. Die dritte und letzte Prämisse verlagert den theoretischen Fokus von dem Kommunikaturheber (oder von den -urhebern) bzw. -sender(n) auf den/die Empfänger, bei dem bzw. denen die Semioseprozesse letztlich ablaufen. Diese können u. U. erheblich von den mit dem Kommunikat ursprünglich intendierten Interpretationswegen abweichen. Die Abwendung von der Sprach-, System- und Senderzentriertheit wurde an mehreren Stellen der Arbeit als methodisch gewinnbringende Entscheidung bestätigt.

Zum Umriss einer hermeneutischen Polysemiotizitätsforschung gehörte auch die Beschreibung des Kommunikationsprozesses mittels polysemiotischer Gebilde unter den Vorzeichen des Dialogischen (s. Abschn. 3.4.2). Es galt die Werkproduktion und -rezeption als dialogische Interaktion zu konzeptualisieren, in welcher die in Kontakt tretenden Parteien auch in Abwesenheit ihres Interlokutors das eigene Handeln dialogisch auf ihn ausrichten. Im Hinblick auf die polysemiotische Kommunikation rückten dabei zwei Dialoge in den Fokus der Aufmerksamkeit, nämlich der zwischen den Mitgliedern des Urheberkollektivs ablaufende Dialog einerseits (s. Abschn. 3.4.2.1) und der zwischen dem polysemiotischen Kommunikat und dem Werkrezipienten sich ereignende Dialog andererseits (s. Abschn. 3.4.2.2). Exemplifiziert wurden diese beiden Dialoge am Beispiel der Opernproduktion und -rezeption. Der erstgenannte Dialog ist dadurch geprägt, dass das Mitglied des Urheberkollektivs, das sich in der Produktionskette weiter vorne befindet (etwa der Librettist) in dialogischer Voraussicht eine Grundlage (ein Libretto) schafft, die sich im Hinblick auf die Tätigkeit des nächsten Ko-Urhebers (etwa des Komponisten oder noch später des Theaterregisseurs) als geeignet erweist. Das Kommunikat lässt sich aus umgekehrter Perspektive allerdings auch als die Verkettung von Interpretationsleistungen betrachten, denn jeder Ko-Urheber interpretiert durch seine Tätigkeit das Werk, wie es sich aus dem vorangegangenen Produktionsschritt ergibt, neu. Das bedeutet, er generiert bzw. befördert durch sein Tun bestimmte ‚Lese‘- bzw.

Rezeptionsweisen. Bezüglich des zweiten zwischen dem metonymisch auf seine Werkurheber verweisenden Kommunikat und dem Rezipienten ablaufenden Dialogs wurden zwei Dimensionen als wichtig erachtet, nämlich die Bereitschaft des Rezipienten, die Sinnhaftigkeit eines verbale und nonverbale Anteile in sich vereinenden Kommunikats wohlwollend vorauszusetzen, sowie sein Wille zum werkinternen Zeichenlernen. Gerade im Kontext der ästhetischen polysemiotischen Kommunikation, innerhalb deren auch nonverbale Strukturen zeichenhafte Verwendung erfahren – die ihnen womöglich i. d. R. gar nicht zu eignen scheint – lässt sich somit die genuin hermeneutische Maxime anwenden, nach der ein Rezipient bis zum erbrachten Gegenbeweis ‚optimistisch‘ davon ausgehen sollte, dass alle am Werkkomplex teilhabenden Zeichen gleichberechtigt zur globalen Sinnkonstitution beitragen, wenn diese denn nicht als entbehrliche Ornamente erachtet werden sollen. Das Prinzip des werkinternen Zeichenlernens hingegen besagt, dass Signifikant-Signifikat-Verknüpfungen nicht zwangsläufig vor der Kommunikatrezeption im Bewusstsein des Rezipienten bestehen müssen, sondern sich auch im Verlaufe der Werkrezeption bei ihm allmählich bilden können. Solch kognitiv forderndes Zeichengeschehen entspricht weniger dem instrumentalistischen Anspruch auf ein möglichst effizientes Kommunikationsinstrument, begründet allerdings womöglich erst die Lust an der ästhetischen Anschauung.

Den oft vernachlässigten (vgl. Stöckl 2004c: 10) und manchmal ebenfalls als Dialog beschriebenen Interdependenzen zwischen den Elementen unterschiedlicher Zeichensysteme wurde in Kapitel 3.5 besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Für diese Verbindungen bzw. Brücken, die für das Vorliegen von Polysemiotizität definitionskonstitutiv sind, wurde in der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an Bühler und Morris der Terminus der *Synsemiotizität* geprägt. Es wurden dabei vier Kategorien synsemiotischer Bezugnahme unterschieden: Sympraxis, Synsemantizität, Syntaktik und Symphysis. Auf der *sympraktischen* Ebene galt es, den pragmatischen Kontext zu beschreiben, in dessen Rahmen das polysemiotische Kommunikat Verwendung findet. Dabei war es notwendig, den Kontextbegriff näher in Augenschein zu nehmen, denn nicht selten werden im linguistisch geprägten Diskurs sämtliche Nonverbalia zum ‚Kontext‘ zusammengefasst, ohne zu bemerken, dass sie in polysemiotischen Artefakten den Status echter Kommunikatkonstituenten innehaben und eben nicht pauschal zu dessen Kontext zu rechnen sind (s. Abschn. 3.5.1). Als *synsemantisch* können diejenigen Zeichen (unterschiedlicher Provenienz) bezeichnet werden, die sich gemeinsam auf eine Sinneinheit beziehen oder – um die Begrifflichkeit der von Greimas geprägten strukturalistischen Semantik wieder aufzugreifen – die gemeinsam synsemiotische Isotopieebenen konstruieren. Es wurden dabei vier Arten synsemantischer Bezugnahme bzw. synsemiotischer Kohärenz unterschieden, nämlich die synsemantische Redundanz, die synsemantische Komplementarität – diese beiden Typen können zur Kategorie synsemantischer Korrespondenz zusammenge-

fasst werden –, die synsemantische Kontradiktion und schließlich die synsemantische Indifferenz, die dort vorliegt, wo unmittelbar benachbarte Zeichenkonfigurationen keine synsemantischen, dafür aber andere synsemiotische Beziehungen unterhalten können (s. Abschn. 3.5.2). In *syntaktischer* Hinsicht sind polysemiotische Kommunikate deshalb interessant, weil sie sich von der (strukturalistischen) Vorstellung einer linearen Zeichenverkettung (Saussure spricht von der ‚chaîne parlée‘) entfernen und die agglutinierende Zeichendisposition zum Normalfall erheben. Das Prinzip der Linearität ist dadurch allerdings nicht obsolet geworden, sondern findet sich vielmehr in der Agglutination miteingeschlossen. Es kann weiterhin Teilerklärungen für die Funktionsweise polysemiotischer Kommunikate liefern, nämlich zum einen dort, wo Zeichen in einem polysemiotischen Kommunikat weiterhin linear angeordnet werden (ein Beispiel ist die Figurenrede in der Oper), und zum anderen dort, wo die ‚Zeichenprozessierung‘ und Aufmerksamkeitslenkung durch den Rezipienten stärker in den Vordergrund rücken (s. Abschn. 3.5.3). Als *symphysisch* wurden schließlich all jene Relationen bezeichnet, die daraus resultieren, dass die unterschiedlichen Zeichenträger materiell aneinanderhaften. Auch solche Erwägungen lenken nämlich einen jeden Zeichenproduktions- und Zeichenrezeptionsprozess (s. Abschn. 3.5.4) wie z. B. auch die Translation.

Polysemiotische Kommunikation kommt also dort zustande, wo zum einen unterschiedliche Zeichen gemeinsam auftreten und wo zum anderen synsemiotische Bindungen zwischen ihnen bestehen. Auch hier wiederum deckt die ästhetische polysemiotische Kommunikation das gesamte Feld möglicher synsemiotischer Bezugnahmen ab und fordert damit auch Semioseprozesse ein, die in der instrumentellen polysemiotischen Kommunikation als ineffizient, gar inadäquat gewertet werden müssen. Dies ist z. B. der Fall bei der *synsemantischen Kontradiktion*, die im instrumentellen Kontext weitgehend vermieden wird. Für das Anliegen der Polysemiotizitätsforschung ist dabei festzuhalten: Der künstlerischen Zeichenverwendung ist ein Hang zur Polysemiotizität von vornherein inhärent, denn die für ästhetische Artefakte typische gleichzeitige Gestaltung aller Zeichenelemente (Signifikate, Signifikanten, materieller Zeichenträger) führt an sich schon zu einer Verdichtung vielfältiger Sinndimensionen. Alle diese Zeichenelemente können stets als Anknüpfungspunkte für heterosemiotische Strukturen bzw. als Scharnierelemente zwischen den semiotischen Systemen fungieren. Sie wurden in Kapitel 3.6 als *semiotische Inhärenzen* bezeichnet, weil sie den beiden durch ein Kommunikat miteinander in Verbindung gebrachten semiotischen Systemen immanent sind. Es ist dieser Fokus auf den nach Stöckl oft vernachlässigten Zwischenraum zwischen den Zeichensystemen, der die Polysemiotizitätsforschung von einer kontrastiven Semiotik unterscheidet. Mit den in Kapitel 3 vorgestellten Systematisierungsansätzen ist nicht nur dem Semiotiker, sondern auch dem Übersetzungstheoretiker und dem Kulturtransferforscher ein effizientes Beschreibungsinstrument an die Hand gegeben, das keine apriorische

Bevorzugung einer Kategorie zu Ungunsten einer anderen kennt und sich damit besonders mit einem retrospektiv-deskriptiven Forschungsanliegen vereinbaren lässt.

Die Konturierung des Untersuchungsbereichs der Polysemiotizitätsforschung machte die kritische Überprüfung einiger zentraler translatologischer Termini notwendig (vgl. Kap. 4.1). Es wurde insbesondere diskutiert, inwiefern sich der mittlerweile übliche weit gefasste Text- und der ebenso weit gefasste Übersetzungsbegriff noch als gewinnbringend herausstellen. Plädiert wurde in der vorliegenden Arbeit daher sowohl für einen enger gefassten Text- als auch für einen enger gefassten Übersetzungsbegriff, um so den translatorischen Umgang mit polysemiotischen Kommunikaten einer genaueren Beschreibung zugänglich zu machen. Entgegen aktuellen Tendenzen wird demnach nicht das gesamte polysemiotische Gebilde als Text bezeichnet, sondern die Summe aller seiner verbalen Anteile. Stellvertretend für einen weit gefassten Textbegriff ist in der vorliegenden Arbeit die Rede vom polysemiotischen *Kommunikat* bzw. *Komplex*. In ähnlicher Weise soll unter Übersetzung die Substitution des ausgangssprachlichen durch einen neuen, zielsprachlichen Text verstanden werden. Das gesamte polysemiotische Kommunikat hingegen erfährt einen *Transfer* in die Zielkultur. Dementsprechend hat nicht allein die Übersetzungswissenschaft Anspruch auf die Beschreibung des Transfers polysemiotischer Artefakte, sondern eben nur insofern, als sprachliche Zeichen involviert sind. Im Zuge solcher Überlegungen ist die in der Translationswissenschaft bereits geleistete Arbeit anschlussfähig für andere (nicht primär translatologisch arbeitende) Forschungsrichtungen wie die in den 1980er Jahren entstandene und seitdem stetig vorangetriebene Kulturtransferforschung.

In Kapitel 4.2 wurde den Auswirkungen der oben unterschiedenen Arten synsemiotischer Bezugnahme auf den Transfer- bzw. Übersetzungsprozess nachgegangen. Hierbei stellte es sich als wichtig heraus, die synsemiotischen Relationen zwischen Verbalia und Nonverbalia nicht wie bisher üblich allein als übersetzerische Einschränkungen („constraints“) zu werten, sondern auch ihre translationsunterstützende Funktion und den Raum kreativer Gestaltung durch den Übersetzer hervorzuheben. Eine weitere Erkenntnis dieses Kapitels ist darüber hinaus die herausragende Bedeutung der jeweiligen Übersetzerpersönlichkeit, deren Translationspoetik am Translat rekonstruiert werden kann. Die Unterschiedlichkeit dieser Persönlichkeiten führt zu unterschiedlicher Gewichtung der beim Transfer eines Werks invariant zu haltenden Größen.

In *sympraktischer* Hinsicht (s. Abschn. 4.2.1) mag auch für die Übertragung instrumenteller polysemiotischer Kommunikate das Postulat funktionalistischer Translationstheorien zutreffen, nach denen das ausgangssprachliche Original „enthronet“ und die zielkulturellen Zeichengebrauchsnormen maßgebend sind; in diesem Kontext sind einbürgernde Übersetzungs- und modifizierende Transferstrategien, die in den letzten Jahren u. a. als Lokalisierung oder als

Transkreation bezeichnet werden, üblich, denn nur so kann der prototypische zielkulturelle Rezipient zur Kooperation angehalten werden. In Bezug auf ästhetische polysemiotische Kommunikate muss dieses pauschalisierende Postulat nicht zwangsläufig Gültigkeit beanspruchen, kann es doch bestimmten zielkulturellen Rezipienten eben um die originale Werksemantik gehen, die sie sich anhand verfremdender Übersetzungs- und erhaltender Transfermethoden anzueignen gedenken. Wie anhand der Ausführungen des italienischen Gelehrten M. Cesarotti und des französischen Librettoübersetzers E. Dujardin dargelegt wurde, führen solche gegenläufigen pragmatischen Vorstellungen davon, was eine Übersetzung bzw. ein Kulturtransfer bewirken sollen, zur gleichzeitigen Zirkulation unterschiedlicher zielsprachlicher Werkfassungen, letztlich zur – gesamtgesellschaftlich betrachtet – erwünschten und bereichernden Übersetzungspluralität. Es ließ sich dabei feststellen, dass verfremdende bzw. erhaltende Transfer- und Übersetzungsstrategien einen größeren Erfolg verbuchen, wenn sie auf einbürgernden Transfer- und Übersetzungsstrategien aufbauen.

Im Hinblick auf die *Synsemantizität* (s. Abschn. 4.2.2) des zu transferierenden polysemiotischen Artefakts ist festzuhalten, dass das Verstehen – neben der Reverbalisierung eine der beiden Komponenten des Übersetzungsprozesses – immer am Werkganzen stattfindet (bzw. stattfinden sollte). Verstehen ist damit eine auf Verbalia und Nonverbalia bezogene Handlung des Rezipienten und folglich auch des Übersetzers. Dieser rekonstruiert werküberspannende Isotopieebenen, die sowohl die Sinnpotenzialitäten des verbalen als auch des nonverbalen Materials berücksichtigen; denn nur selten gehören im polysemiotischen Kommunikat die ‚Verstehenseinheiten‘ lediglich einem Zeichentyp an. Auch in Bezug auf die synsemantische Sinnkonstitution im Original- und im zielkulturellen Kommunikat hat die Übersetzungspluralität ihre Konsequenzen. Bei der notwendigen Veränderung eines über Sprachgrenzen hinweg zu vermittelnden Kommunikats beeinflussen die Übersetzer auch die Struktur der potenziellen Sinndimensionen. Auf eine neue sprachliche Grundlage gestellt, vermag ein Derivat einige ursprünglich gegebene Sinndimensionen nicht mehr erfahrbar zu machen, dafür aber neue Isotopien zutage treten zu lassen. Da diese Änderung stets das Potenzial in sich trägt, durch einen Rezipienten dahingehend kritisiert zu werden, dass vermeintlich Wesentliches am Original vom Übersetzer ausgelassen und Unwesentliches hinzugefügt wurde, unterstreichen übersetzungshermeneutische Ansätze seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Wichtigkeit der Existenz unterschiedlicher Übersetzungen desselben Originals. Übersetzungspluralität garantiert die Vielfalt der Perspektiven auf ein als bereichernd empfundenes Original und wendet sich damit bewusst gegen die Gefahr einer ideologisch verkürzenden ‚Leitübersetzung‘.

Die meisten Herausforderungen beim Übersetzen eines in ein polysemiotisches Kommunikat eingebetteten Textes stellen sich dem Übersetzer aufgrund der eingeschränkten Auswahl an zielsprachlichen Formulierungen. Denn aus der

syntaktischen Perspektive (s. Abschn. 4.2.3) legen die in eine Zielkultur oft übernommenen nonverbalen Anteile den Übersetzer auf zielsprachliche Signifikanten mit bestimmten Eigenschaften fest. Solche von vornherein festgelegten Charakteristika müssen nicht zwangsläufig als Restriktionen bzw. als ‚constraints‘ (Mayoral et al. 1988) betrachtet werden, sondern können auch als die Kreativität des Translators herausfordernde Vorgaben erachtet werden. Eine der Kernfragen beim Transfer polysemiotischer Kommunikate lautet dabei, ob die Nonverbalia verändert werden (dürfen) oder nicht. Im Kontext der Librettoübersetzung ist stets geäußert worden, dass der Notentext nicht abgeändert werden dürfe. Zugleich wurden alle Anstrengungen der Übersetzer, diesem Grundsatz gerecht zu werden, als gescheitertes Sprachhandeln bezeichnet und mit dem Etikett des u. a. lächerlichen, gestelzten, letztlich unidiomatischen ‚Operndeutschs‘ versehen. Inwieweit das Verbot zur Abänderung der Noten absolut keine Ausnahme duldet, wurde als Frage in das Analysekapitel mit hineingetragen.

Schließlich besitzt in *symphysischer* Hinsicht (s. Abschn. 4.2.4) auch die in der Zielkultur anvisierte Rezeptionssituation mit ihren medialen Bedingungen translatorische Relevanz, denn letztlich muss der Übersetzer einen Text liefern, der aus rein materieller Sicht (re-)produziert, distribuiert und rezipiert werden kann. Die medialen Bedingungen der Rezeption, die sog. „-barkeiten“, reichen dabei vom mehr oder weniger Trivialen (der Zieltext muss *lesbar*, *hörbar* bzw. im Falle von Opernübersetzungen *sichtbar* sein) bis hin zum hochgradig Spezifischen (das Libretto soll *sangbar* sein). Auf der Grundlage des in Kapitel 3 vorgestellten Mehrebenenmodells können sich Translatologen genauer darüber verständigen, was mit solchen zwar gebräuchlichen, manchmal aber auch allzu vagen Invarianzforderungen überhaupt gemeint ist. Was meinen z. B. Übersetzungstheoretiker, wenn sie die Forderung äußern, eine Librettoübersetzung möge sangbar sein? Ist z. B. die Rede von der Sangbarkeit einer Sprache, bewegt sich der Theoretiker auf der Ebene des Zeichensystems. Spricht er dagegen davon, ein Text solle auf eine gegebene Melodie passen, spielt er auf die Ebene des Zeichenvorkommens und somit auf die syntaktische Übereinstimmung von Musik und Text an. Meint er hingegen, dass ein gegebener Text auf einer ebenso gegebenen musikalischen Linie möglichst gut gesanglich hervorgebracht werden soll, kommen auch medien- und dann womöglich auch ereignistheoretische Erwägungen ins Spiel.

Dem Ensemble der Wissenschaften, welche auf das Libretto und die Oper als gemeinsamen Untersuchungsgegenstand blicken, gesellt sich seit Ende des 20. Jahrhunderts auch die moderne Translationswissenschaft dazu, die bezüglich der *theoretischen* Reflexion über interlinguale Librettoübersetzungen auf eine ungebrochene Traditionslinie zurückblicken kann (vgl. Kap. 2.3). Diesen Umstand beweisen die unzähligen und seit dem 17. Jahrhundert ununterbrochen hervorgebrachten theoretischen Quellen zu diesem Forschungsfeld, das man summarisch als ‚Theorie der Librettoübersetzung‘ (im Englischen etwa *Libretto*

Translation Studies) nennen und innerhalb einer allgemeineren „Librettoforschung“ (Gier 1998: 19) verorten könnte. Die vorliegende Arbeit hat dabei drei Paradigmen im theoretischen Umgang mit der Librettoübersetzung unterschieden und in wissenschaftstheoretischer Hinsicht die Merkmale eines jeden Paradigmas herausgestellt (s. Abschn. 2.3.1–3). Die Rekonstruktion der Theoriegeschichte zum Librettoübersetzen lieferte das heuristische Raster zur Unterteilung von translationstheoretischen Texten als *autoreflexiv*, *präskriptiv* oder *deskriptiv*. Theorietexte des letztgenannten Typus wären dann die im strengen Sinne (übersetzungs-)wissenschaftlichen. Um Theorietexte einer dieser drei Kategorien zuzuordnen zu können, wurden verschiedene Charakteristika gleichsam als Indikatoren zusammengetragen. Wie jedes heuristische Konstrukt wurden diese Kategorien zum Zwecke wissenschaftlicher Beschreibung geprägt. Sie können mitsamt dem jeweiligen Merkmalset zukünftigen Untersuchungen als Kategorisierungs- bzw. Periodisierungshilfen dienen. Allerdings muss immer ein Freiraum für Mischformen und Übergangszonen bestehen bleiben.

Die im Theorieteil der Arbeit (s. Kap. 3 und 4) erarbeitete Analysematrix hat es ermöglicht, die verschiedenen Größen des Operntransfers und der Librettoübersetzung in systematischer Weise zu beschreiben. Bei der Auswahl des dreisprachigen Korpus fiel die Entscheidung aus mehreren Gründen zugunsten des Gluckschen Reformwerks *Orfeo ed Euridice* aus: Zum einen sind Opern ästhetische polysemiotische Kommunikate mit verbalen Anteilen, an denen sich die interkulturelle und interlinguale Transfertätigkeit hervorragend nachweisen und in diachronischer wie synchronischer Hinsicht beschreiben lässt. Sie eignen sich aus diesem Grund *per se* schon als Untersuchungsgegenstand einer translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung. Zum anderen entspricht das Anliegen der von Gluck vorangetriebenen Opernreform u. a. der Forderung nach stärkerer synsemiotischer Durchdringung der Opernkonstituenten. Verbalia und Nonverbalia sollen sich gleichermaßen einer einheitlichen dramatischen Idee unterordnen. V. a. ist der *Orfeo* aber in translationswissenschaftlicher Hinsicht relevant, da sich an ihm jener interessante Fall darstellen lässt, in dem sich der Komponist als Urheber des Originalkommunikats (bzw. der musikalischen Teile) beim Operntransfer das Recht herausnimmt, wesentliche musikalische Veränderungen vorzunehmen.

Die *sympraktischen* Dimensionen des Operntransfers werden an den konkreten Veränderungen besprochen, die aus dem *Orfeo* (1762, M: Gluck / L: Calzabigi) den *Orphée* (1774, M: Gluck / L: Moline) machten (s. Kap. 5.2). Es hat sich dabei ergeben, dass drei Motivationen den Transfer des *Orfeo* von Wien nach Paris bedingt haben: zum einen die allgemeine Berücksichtigung der lokalen Bedingungen in Paris, zum zweiten der Sprachwechsel (dem sich die Kap. 5.3–5.5 widmen) und zum dritten auch das veränderte ästhetische Bewusstsein des Komponisten selbst. Nicht alle von den Bearbeitern Gluck und Moline in enger Zusammenarbeit vorgenommenen Modifikationen lassen sich somit

pauschal auf Lokalisierungsbestrebungen zurückführen. In diesem Kapitel wurde auch danach gefragt, inwiefern der *Orfeo*, der in Wien u. a. deswegen als reformerisches Werk gefeiert wurde, weil er auf den von den französischen Enzyklopädisten empfohlenen Gestaltungsmaximen aufbaut, bei seinem eher einbürgernden, d. h. sich auf lokale Konventionen rückbesinnenden Transfer für die Pariser Bühne den gleichen revolutionären Charakter beibehalten konnte. Es wurden darüber hinaus auch Folgeübersetzungen (z. B. die von Berlioz) angesprochen, in denen – ganz im Sinne der Beobachtungen Cesarottis und Dujardins – Tendenzen erblickt werden können, welche die eher einbürgernde Strategie Glucks und Molines zugunsten größerer Originaltreue rückgängig zu machen gedenken.

Ab Kap. 5.3 steht mehr der Sprachtransfer im Vordergrund und damit nicht nur Glucks und Molines *Orphée*, sondern auch die deutschen Übersetzungen des *Orfeo* von Abert (1914) und Swarowsky (1962) sowie die deutsche Übersetzung des *Orphée* von Swarowsky (1967). In Kapitel 5.3 interessierte im Besonderen die Frage danach, inwieweit sich die synsemantischen Relationen zwischen Sprache und Musik im Ausgangskommunikat und in den Zielkommunikaten unterscheiden. Zur Beantwortung dieser Frage wurden zum einen punktuelle musikalische Ausdeutungen des Originaltextes (Abschn. 5.3.1), zum anderen aber auch globale Isotopieebenen im Original (Abschn. 5.3.2) in Augenschein genommen. Bezüglich der punktuellen Textausdeutungen konnte beobachtet werden, dass Abert und Swarowsky in ihren deutschen Übersetzungen des italienischen Originals bestrebt sind, einen Zieltext zu liefern, der diese synsemantischen Relationen erhält, während Gluck und Moline in der französischen Übertragung des *Orfeo* (und mit ihnen folglich auch Swarowsky in der deutschen Übersetzung des *Orphée*) viele dieser punktuellen Textausdeutungen aufgeben, um erstens einer veränderten, nicht mehr so stark auf die barocke Musikhretorik Bezug nehmenden Tonsprache den Weg zu bereiten und zweitens die Kohärenz größerer Werksegmente zu befördern. In Bezug auf eine exemplarisch herausgegriffene Isotopieebene – nämlich die werküberspannende Gleichung zwischen Liebesglück und Himmelswonne bzw. Einsamkeit und Höllenqual – wurde klar, dass in allen vier Derivaten bestimmte Formulierungen (und im *Orphée* darüber hinaus die hinzukommenden Musiknummern) den Aufbau der gleichen Isotopieebene zum einen befördern, zum anderen aber auch hemmen können. Im zweiten Fall kann es dazu kommen, dass das Zielkommunikat den Aufbau von Isotopieebenen ermöglicht, die im Originalkommunikat nicht so offensichtlich, sondern lediglich rudimentär vorgezeichnet waren. Auch hier manifestiert sich die Kreativität der Übersetzerpersönlichkeiten. Im Hinblick auf jene musikalischen Episoden des Originals, die eine gewisse synsemantische Kontradiktion zur Textaussage aufbauen, wurde anhand aller Übersetzungen beschrieben, wie wichtig es ist, dass der Übersetzer einen Text liefert, der eine die sich widersprechenden Elemente ‚versöhnende‘ Deutung des Rezipienten zu initiieren imstande ist, der dieses Spannungsverhältnis also nicht ungelöst und den Interpreten damit unbefriedigt zurücklässt.

In Kapitel 5.4 sind die translatorischen Lösungen von Gluck/Moline, Abert und Swarowsky auf der Signifikantenebene analysiert worden. Da beim Operntransfer v. a. die Rezitative Veränderungen erfahren, beschränkten sich die Ausführungen auf diese Teilkommunikate. Es konnte dabei beobachtet werden, dass die Urheber der zielsprachlichen Rezitative grundsätzlich unterschiedliche Strategien verfolgen, um Musik und Zielsprache in Einklang zu bringen: Für die französische Fassung seines *Orfeo* hebt Gluck das im Schrifttum häufig geäußerte Postulat aus, nach dem beim Transfer polysemiotischer Kommunikate eine Veränderung der nonverbalen Anteile schlicht nicht gestattet sei. Er lässt sich von Moline neue französische, aber am Inhalt der originalen Textpassagen orientierte Rezitative dichten, die er nahezu von Neuem vertont. Solche Freiheiten können sich die Librettoübersetzer Abert und Swarowsky nicht herausnehmen. Obwohl Übersetzungstheoretiker darin übereinstimmen, dass solchen Folgeübersetzern die Handhabe zur eigenständigen Veränderung des Notenmaterials nicht gewährt werden sollte, nimmt Abert, seines Zeichens selbst Musiker, dennoch in seiner Übersetzung etliche Notenveränderungen vor. Die zahlreichen Notenaufspaltungen und -zusammenziehungen lassen sich immerhin auf den Willen zurückführen, die Musik an die Prosodie des von ihm erstellten Translats anzupassen. Swarowsky hingegen entspricht der translationspraktischen Empfehlung und wählt zielsprachliche Formulierungen, die nur wenige Veränderungen des Notenmaterials vorsehen. An seinem Translat ließen sich die vielfältigen sprachlichen Operationen nachweisen, die ihm als silbenerweiternde und -reduzierende Verfahren die syntaktische Übereinstimmung von Musik und Zieltext ermöglichten.

Zuletzt ist in Kapitel 5.5 auf die Frage eingegangen worden, inwiefern die Akteure des Kulturtransfers, darunter die Übersetzer, ein Zielkommunikat gestalten, das all jene erforderlichen Eigenschaften aufweist, um von den Interpreten der Oper aufgeführt – d. h. hier: gesungen – werden zu können. Es wurde zum einen auf die Konsequenzen von Glucks Entscheidung eingegangen, die Titelrolle seiner Komposition, statt wie ursprünglich für einen Kastraten, für einen hohen Tenor umzuschreiben. Es wurden aber auch die deutschen Übersetzungen des *Orfeo* auf ihre Sanglichkeit hin überprüft. Dazu wurden die im theoretischen Schrifttum immer wieder beschworenen Kriterien der Konsonantenarmut, des a-Vorkommens und der Beibehaltung der originalen Vokale herangezogen. Ergebnis der Auswertung war dabei, dass das Prädikat der sanglichsten Übersetzung immer einer anderen Übersetzung zu verleihen war, und zwar in Abhängigkeit vom jeweils gewählten Kriterium.

Die in der vorliegenden Untersuchung gestellte übergeordnete Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen Einschränkung und translatorischer Kreativität beim Transfer ästhetischer polysemiotischer Kommunikate lässt sich wie folgt beantworten: Die nonverbalen Anteile eines polysemiotischen Kommunikats stellen nicht nur Hürden für deren Transfer dar, sondern können auch kreative Räume öffnen. Denn der Übersetzer besitzt trotz (oder gerade wegen) der

Einschränkungen doch einen gewissen Spielraum. Translate können dann insofern als kreativ eingestuft werden, als Rezipienten durch sie neue Perspektiven auf ein Original gewinnen, die ohne die jeweilige Übersetzung nicht evident gewesen wären. Mit seinem Text reorganisiert der Übersetzer die synsemiotischen Beziehungen im Kommunikat neu. Dies führt dazu, dass ein Zielkommunikat mit neuer Identität in Umlauf gerät. Die jeweilige Übersetzerpersönlichkeit (und deren Übersetzungspoetik) rückt damit in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die vorliegende Arbeit ist insofern anschlussfähig an aktuelle Tendenzen der Übersetzungsforschung, die verstärkt auf den Translator eingehen.

Freilich befindet sich die Polysemiotizitätsforschung immer noch in einer Etablierungsphase, und ein Großteil der Forschungsarbeit bleibt noch zu leisten. Auch im Rahmen der vorliegenden Studie mussten Schwerpunkte gesetzt und andere Aspekte vernachlässigt werden. Das Ziel der vorliegenden Monographie wäre erreicht, wenn sie dazu beiträgt, dem sich entwickelnden Gebiet der translationsorientierten Polysemiotizitätsforschung weitere tragfähige Ausgangspunkte zu geben. Erst die fortgesetzte Beschäftigung mit dem Phänomen der Polysemiotizität und die Erforschung weiterer Spielarten komplettieren das Anliegen, das auch diese Arbeit motiviert hat. Präzisierungen und gegenstandsbezogene Änderungen der aufgestellten Systematik sind in jedem Fall möglich und wünschenswert. Die zahlreichen Hinweise auf weiterführende Literatur könnten dabei eine Einstiegsmöglichkeit für die weitere Vertiefung bieten.

Wenngleich auch in der vorliegenden Arbeit Seitenblicke auf andere Kommunikationsarten gewagt wurden, ja einige Theoreme sogar aus anderen Bereichen als dem der Opernforschung und der Theorie zur Librettoübersetzung stammen, bleibt detaillierten Folgeuntersuchungen die Frage überlassen, inwiefern sich das vorgelegte Beschreibungsinstrumentarium auf alle Spielarten (ästhetischer) polysemiotischer Kommunikation und deren Rolle in interkulturellen Transferprozessen übertragen lässt. Denkbar wäre auch eine Erweiterung des hier umrissenen Forschungsbereichs durch den Miteinbezug anderer und womöglich sehr viel weiter voneinander entfernter Kulturen und Sprachen, als dies in der vorliegenden Arbeit der Fall war. Andere Kulturen und andere Sprachen rücken unter Umständen abweichende sympraktische, synsemantische, syntaktische und symphysische Bezugnahmen in den Vordergrund. Ausgeklammert wurde in der vorliegenden Studie auch die Diskussion rund um die Translationsrelevanz der Polysemiotizität in Dolmetschprozessen. Es könnte sich dennoch als gewinnbringend herausstellen, die verschiedenen Arten des Dolmetschens auf der Grundlage der Polysemiotizitätsforschung, wie sie hier umrissen wurde, kontrastiv miteinander zu vergleichen, um dann etwa die (u. U. monosemiotischen) Kompensationsstrategien von Simultandolmetschern in der Kabine zu beschreiben, denen – so sei in Form einer Hypothese geäußert – im Vergleich zu den für die Rezipientenschaft sichtbaren Konsekutivdolmetschern ein reduziertes Zeicheninventar zur Vermittlung des gleichen Inhalts zur Verfügung steht.

Die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung kann in einer bestimmten Hinsicht auch den Schauplatz für eine Neuorientierung der Translationswissenschaft und damit für eine erneute Aushandlung und Dimensionierung ihres Einzugsgebiets darstellen. Die alleinige Fokussierung auf den Texttransfer wird in einschlägigen Studien nunmehr als obsolet dargestellt (vgl. z. B. Gottlieb 2001, 2005), schließlich treten Repräsentanten unterschiedlicher Kulturen ja nicht nur über sprachliche Ausdrucksformen miteinander in Dialog. Die translationsorientierte Polysemiotizitätsforschung könnte sich dann als jener zukunftssträchtige Bereich herausstellen, in dem sich das heuristische Interesse der Translationswissenschaft und der Kulturtransferforschung bzw. der interkulturellen Kommunikation überschneiden.

7 Quellenverzeichnis

7.1 Noten- und Textausgaben der zitierten Opern

- Alceste* – GLUCK, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (1767/2005): *Alceste*. Wiener Fassung von 1767. Hrsg. von Gerhard Croll in Zusammenarbeit mit Renate Croll (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung I: *Musikdramen*, Bd. 3). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 2292].
- Ezio* – GLUCK, Christoph Willibald / METASTASIO, Pietro (1750/1990): *Ezio*. Hrsg. von Gabriele Buschmeier und Hanspeter Bennwitz (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung III: *Italienische Opere serie und Opernserenaden*, Bd. 14). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 2288].
- Le feste d'Apollo* – GLUCK, Christoph Willibald (1769): *Le feste d'Apollo celebrate sul teatro di corte nell'agosto del MDCCLXIX. Per le auguste seguite nozze tra il reale infante Don Fernando e la r. arciduchessa infanta Maria Amalia*. Parma: Stampa reale. Digitalisat online verfügbar: <https://books.google.de/> (15.12.2017).
- Figaro* – MOZART, Wolfgang Amadeus / PONTE, Lorenzo da (UA 1786/1973): *Le nozze di Figaro*. KV 492. Ludwig Finscher [Hrsg.] (= *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: *Bühnenwerke*, Werkgruppe 5: *Opern und Singspiele*, Bd. 16: *Le nozze di Figaro*). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 4565].
- Orfeo* – GLUCK, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (UA 1762/1963): *Orfeo ed Euridice*. Wiener Fassung von 1762. Hrsg. von Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung I: *Musikdramen*, Bd. 1). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 2294].
- Orfeo_de_CS* – Nicht (!) sangbare deutsche Übersetzung des *Orfeo* von Christine Siegert (2014). „Orfeo ed Euridice / Orpheus und Eurydike“. In: SCHMIDT, Dörte [Hrsg.]: *Christoph Willibald Gluck. Orfeo ed Euridice / Orphée et Euridice / Orpheus und Eurydike. Oper in drei Aufzügen* (= *Reclams Universal-Bibliothek*, Bd. 19191). Stuttgart: Reclam.
- Orfeo_de_HA* – Sangbare deutsche Übersetzung des *Orfeo* von Hermann Abert (1914). GLUCK, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (UA 1762/1914): *Orfeo ed Euridice*. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762. Hrsg. von Hermann Abert. (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Serie II, Christoph Willibald Gluck, Werke, Bd. I). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Orfeo_de_HS* – Sangbare deutsche Übersetzung des *Orfeo* von Hans Swarowsky, unter dem Notentext abgedruckt in *Orfeo*. Die Übersetzung erschien bereits 1962 in einem Klavierauszug bei Bärenreiter [= BA 2294a].
- Orphée* – GLUCK, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (UA 1774/1967): *Orphée et Euridice*. Pariser Fassung von 1774. Hrsg. von Ludwig Finscher (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung I: *Musikdramen*, Bd. 6). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 2282].
- Orphée_de_HS* – Sangbare deutsche Übersetzung des *Orphée* von Hans Swarowsky (1967), unter dem Notentext abgedruckt in *Orphée*.
- Orphée_de_JDS* – Sangbare deutsche Übersetzung des *Orphée* von Johann Daniel Sander (o. J., nach Finscher 1967: XIX vermutlich 1808): *Orpheus und Euridice. Musikalisches Drama in 3 Aufzügen. Nach dem Französischen von Moline*. Leselibretto. Digitalisat: <https://books.google.de/> (15.12.2017).

7 Quellenverzeichnis

Paride ed Elena – GLUCK, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (UA 1770/1954): *Paride ed Elena*. Hrsg. von Rudolph Gerber (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung I: *Musikdramen*, Bd. 4). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 2296].

7.2 Videomaterial zu den zitierten Aufführungen

- (1983) *Orfeo ed Euridice*. Raymond Leppard (Dirigent), Janet Baker (*Orfeo*), Elizabeth Gale (*Amore*), Elisabeth Speiser (*Euridice*), Glyndebourne Festival Opera Orchestra. Glyndebourne Festival Opera. Kultur Video, US.
- (2014) *Orfeo ed Euridice*. Václav Luks (Dirigent), Bejun Mehta (*Orfeo*), Regula Mühlemann (*Amore*), Eva Liebau (*Euridice*), Collegium Vocale 1704, Collegium 1704. Český Krumlov Castle. BVA, CZE. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5mTydAUQyYg> (15.12.2017).

7.3 Nachschlagewerke

- BUSSMANN, Hadumod [Hrsg.] (³2002): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- HSK 26 – KITTEL, Harald / FRANK, Armin Paul / GREINER, Norbert / HERMANS, Theo / KOLLER, Werner / LAMBERT, José / PAUL, Fritz [Hrsg.]: *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 26.1–3). 3 Teil-Bde: 2004, 2007, 2011. Berlin / New York: de Gruyter.
- MGG¹ – BLUME, Friedrich [Hrsg.] (1949–1986): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bde. München: Deutscher Taschenbuchverlag. Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter.
- MGG² – FINSCHER, Ludwig [Hrsg.] (1994ff.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite Ausgabe, I. Sachteil: 9 Bde., II. Personenteil: 17 Bde., III. Supplement: 1 Bd. Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- New Grove – SADIE, Stanley [Hrsg.] (²2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zweite Ausgabe, 29 Bde. London: Macmillan Publishers Limited.
- New Grove_Opera – SADIE, Stanley [Hrsg.] (1992): *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 Bde. London: Macmillan Publishers Limited.

7.4 Sekundärliteratur

- ABBIATI, Franco (1959): *Giuseppe Verdi*. Bd. 2. Mailand: Ricordi.
- ABERCROMBIE, David (1968/1972): „Paralanguage“. In: LAVER, John / HUTCHESON, Sandy [Hrsg.] (1972): *Communication in Face-to-Face-Interaction*. Harmondsworth: Penguin Books. S. 64–70.
- ABERT, Anna Amalie (1960): „Libretto“. In: *MGG I* [vgl. Kap. 7.3]. Bd. 8. Sp. 708–727.

- dies. (1963): „Vorwort“. In: dies. / Finscher, Ludwig [Hrsg.]: Gluck, Christoph Willibald / CALZABIGI, Raniero de' (UA 1762/1963): *Orfeo ed Euridice*. Wiener Fassung von 1762 (= *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abteilung I: *Musikdramen*, Bd. 1). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter. S. VII–XIV.
- dies. (1987): „Von Wien nach Paris“. In: CROLL/WOITAS [Hrsg.]. S. 81–84.
- ABERT, Hermann (1914/1960): „Einleitung“. In: ders. [Hrsg.]: *Orfeo ed Euridice. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762* (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Serie II, Christoph Willibald Gluck, Werke, Bd. I). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. S. XI–XIX.
- ABERT, Hermann [Hrsg.] (1914): *Gluck-Jahrbuch. I. Jg: 1913*. Berlin / Brüssel / u. a.: Breitkopf&Härtel.
- ders. (1914): „Zum Geleit“. In: ders. [Hrsg.]. S. 1–8.
- ders. [Hrsg.] (1916): *Gluck-Jahrbuch. II. Jg: 1915*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- ders. (1916): „Die erste Kritik von Glucks ‚Orpheus‘“. In: ders. [Hrsg.]. S. 105–107.
- ders. [Hrsg.] (1917): *Gluck-Jahrbuch. III. Jg: 1917*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- ders. [Hrsg.] (1918): *Gluck-Jahrbuch. IV. Jg: 1918*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- ders. (1918): „Vom Opernübersetzen“. In: *Festschrift Hermann Kretzschmar*. Leipzig u. a.: C. F. Peters. S. 1–5.
- ADAMZIK, Kirsten (2001): *Sprache: Wege zum Verstehen*. Tübingen / Basel: A. Francke.
- dies. (2002): „Zum Problem des Textbegriffs. Rückblick auf eine Diskussion“. In: FIX et al. S. 163–182.
- ADLER, Jeremy D. / ERNST, Ulrich (1988): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (= *Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel*, Bd. 56). Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek vom 1. September 1987 - 17. April 1988. Weinheim: VCH Verlag.
- AGNETTA, Marco (2015a): „Kriegs- und Gewaltszenarien als Metapher in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Librettoübersetzen“. In: GIL/KIRSTEIN, [Hrsg.]. S. 193–218.
- ders. (2015b): „Aproximaciones traductológicas a lo cómico en las comedias de situación estadounidenses“. In: *Quaderns de Cine 10: Cine, doblaje y subtitulación*. S. 13–21.
- ders. (2016): „Operndeutsch und Opernfranzösisch. Zwei Sprachvarietäten im Spiegel normativ-präskriptiver Übersetzungskritik“. In: OSSENKOP/VELDRE-GERNER [Hrsg.]. S. 137–154.
- ders. (2017): „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 1)“. In: *ATeM – Archiv für Textmusikforschung* 2. S. 1–16. DOI: 10.15203/ATeM_2017.02 (06.01.2018).
- ders. (2018a): „Musik – Sprache – (Sprach-)Bild. Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (Teil 2)“. In: *ATeM – Archiv für Textmusikforschung* 3. S. 1–19. DOI: 10.15203/ATeM_2018_2.02 (19.03.2019).
- ders. [Hrsg.] (2018b): *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen* (= *Crossing Semiotic Borders*, Bd. 1). Hildesheim: Olms.
- ders. (2018c): „Zum translatorischen Umgang mit Eigennamen im Kontext der Librettoübersetzung“. In: ders. [Hrsg.] (2018b). S. 207–252.
- ders. (2018d): „« Cette terrible tâche, traduire Wagner ! » Quelques notes sur les dimensions théoriques et pratiques de la traduction des livrets wagnériens“. In: ASHOLT et al. [Hrsg.]. S. 105–112.
- AGNETTA, Marco / CERCEL, Larisa (2017): „Was heißt es, den (richtigen) Ton in der Übersetzung zu treffen?“ In: CERCEL et al. [Hrsg.]. S. 185–213.
- AHRENS, Barbara (1998): „Nonverbale Phänomene und Belastung beim Konsektivdolmetschen“. In: *TEXTcontEXT* 12 = Neue Folge 2.3/4. S. 213–234.

7 Quellenverzeichnis

- AIS, Angela Collados (1994): „La comunicación no verbal y la didáctica de la interpretación“. In: *TEXTconTEXT* 9.1. S. 23–53.
- ALBRECHT, Jörn (1993): „Il problema della rima nella traduzione poetica“. In: CERCIGNANI, Fausto / MARIANO, Emilio [Hrsg.]: *Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri ed oggi*. Milano: Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario. S. 105–124.
- ders. (1988/³2007): *Europäischer Strukturalismus. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 501). Tübingen: Gunter Narr.
- ders. (1998/2006): *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ders. (2005/²2013): *Übersetzung und Linguistik. Grundlagen der Übersetzungsforschung*, Bd. 2. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ALGAROTTI, Francesco (1754/1791): „Saggio sopra l'opera in musica“. In: *Opere del Conte Algarotti. Edizione novissima*. Bd. III: *Saggi sopra le belle arti*. Venedig: Carlo Palese. S. 309–404.
- ders. (1754/1769): „Versuch über die musicalische Opera“. In: *Versuche über die Architektur, Mahlerey und musicalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe*. Kassel: Joh. Fr. Hemmerde. S. 219–300.
- ANDROUTSOPOULOS, Jannis K. (2000): „Zur Beschreibung verbal konstituierter und visuell strukturierter Textsorten: das Beispiel Flyer“. In: FIX/WELLMANN [Hrsg.]. S. 343–366.
- ANGERMÜLLER, Rudolph (1976/1989): „Reformideen von Du Roullet und Beaumarchais als Opernlibrettisten“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 286–324.
- ANHEISSER, Siegfried (1938): *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um die gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis an das deutsche Volk* (= *Die Schaubühne*, Bd. 26). Emsdetten i. Westf.: Verlagsanstalt Lechte.
- ANTONINI, Rachele (2008): „The perception of dubbese: An Italian study“. In: CHIARO et al. [Hrsg.]. S. 135–147.
- ANTOS, Gerd (1999): „Mythen, Metaphern, Modelle“. In: BRÜNNER, Gisela / FIEHLER, Reinhard / KINDT, Walther [Hrsg.]: *Angewandte Diskursforschung*. Bd. 1: *Grundlagen und Beispielanalysen*. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 93–117.
- ders. (2009): „Semiotik der Text-Performanz. Symptome und Indizien als Mittel der Bedeutungskonstitution“. In: LINKE/FEILKE [Hrsg.]. S. 407–427.
- APEL, Friedmar (1983): *Literarische Übersetzung* (= *Sammlung Metzler*, Bd. 206). Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- APELT, Otto [Hrsg.] (1922/1988): *Sämtliche Dialoge / Platon*, Bd. 2: *Menon, Kratylos* [u. a.]. Leipzig: Felix Meiner Verlag. S. 1–158.
- APTER, Ronnie / HERMAN, Mark (2000): „Opera Translation: Turning Opera Back into Drama“. In: *Translation Review* 59. S. 29–35.
- ASCHENBERG, Heidi (1999): „Zum Kontextbegriff in der Übersetzungsforschung“. In: GREINER et al. [Hrsg.]. S. 7–33.
- ASHOLT, Wolfgang / CALLE-GRUBER, Mireille / HEURGON, Edith / OSTER, Patricia [Hrsg.] (2018): *Europe en mouvement*. Bd. 2: *Nouveaux regards*. Paris: Hermann Éditeurs.
- ASSMANN, Aleida (1988): „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich / PFEIFFER, K. Ludwig [Hrsg.]: *Materialität der Kommunikation* (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 750). S. 237–251.
- ASSIS, Érico (2015): „The letterer as a Translator in Comics Translation“. In: MÄLZER [Hrsg.]. S. 251–267.
- AUSTIN, John L. (1962/2007): *Zur Theorie der Sprechakte* (= *Reclams Universal-Bibliothek*, Bd. 9396). Aus dem Englischen von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006/³2009): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- BACHTIN, Michail M. (1924/1979): „Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunschtchaffen“. In: GRÜBEL [Hrsg.]. S. 95–153.
- ders. (1934f./1979): „Das Wort im Roman“. In: GRÜBEL [Hrsg.]. S. 154–300.
- ders. (1963/1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übersetzung aus dem Russischen von Adelheid Schramm. München: Carl Hanser Verlag.
- BALDRY, Anthony P. [Hrsg.] (2000): *Multimodality and Multimodality in the distance learning age*. Campobasso: Palladino editore.
- ders. (2007): „The Role of Multimodal Concordances in Multimodal Corpus Linguistics“. In: ROYCE/BOWCHER [Hrsg.]. S. 173–194.
- BALDRY, Anthony P. / THIBAUT, Paul John (2006): *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London / Oakville: Equinox.
- BALLSTAEDT, Steffen-Peter (1996): „Bildverstehen, Bildverständlichkeit – Ein Forschungsüberblick unter Anwendungsperspektive“. In: KRINGS, Hans Peter [Hrsg.]: *Wissenschaftliche Grundlagen der Technischen Kommunikation (= Forum für Fachsprachen-Forschung, Bd. 32)*. Tübingen: Narr. S. 191–233.
- BARDIN, Laurence (1975): „Le texte et l’image“. In: *Communication et langages* 26. S. 98–112. DOI: 10.3406/colan.1975.4211 (15.12.2017).
- BARSHAM, Eve (1981): „The Orpheus myth in operatic history“. In: HOWARD [Hrsg.]. S. 1–9.
- BARTHES, Roland (1963/1969): *Literatur oder Geschichte*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- ders. (1965/1993): „Éléments de sémiologie“. In: MARTY [Hrsg.]. S. 1465–1522.
- ders. (1980/1989): *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1642)*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- BARTOLL, Eduard (2008): *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Dinda L. Gorlée (ed.). Amsterdam & New York: Rodopi, 2005. 311 pp. ISBN 90-420-1687-6“. In: SUSAM-SARAJEVA [Hrsg.]. S. 422–426.
- BASELT, Bernd (1987): „Zum Thema Händel und Gluck“. In: CROLL/WOITAS [Hrsg.]. S. 139–150.
- BATEMAN, John A. (2008): *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- BATEMAN, John A. / DELIN, Judy / HENSCHER, Renate (2004): „Multimodality and empiricism: Preparing for a corpus-based approach to the study of multimodal meaning-making“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 65–87.
- BATKA, Richard (1909): „Opernitalienisch und Operndeutsch“. In: *Der Merker* I/1. S. 101–105.
- BÄTSCHEMANN, Oskar (1984/⁵2001): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de (1980): „Toward a Semiotic Theory of Literary Translating“. In: WILSS [Hrsg.]. S. 23–42.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de / DRESSLER, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BECK, Klaus (2007/²2010): *Kommunikationswissenschaft (= UTB, Bd. 2964)*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- BEHNE, Klaus-Ernst (1993): „Musikverstehen – ein Mißverständnis“. In: MAUSER [Hrsg.]. S. 129–150.
- BERGSON, Henri (1899/²³2011): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (= Philosophische Bibliothek, Bd. 622)*. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

7 Quellenverzeichnis

- BERLIOZ, Hector (1862/1877): *À travers chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken*. Aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben von Richard Pohl. Leipzig: Verlag F. E. C. Leuckart.
- BERNHART, Walter [Hrsg.] (1994): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analysen. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag (= Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, Bd. 10)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- BERNICE, Astrid (2006): *Die deutsche Übertitelung italienischer Opern. Ein musikwissenschaftlicher Ansatz, dargestellt am Beispiel von Giuseppe Verdis Aida*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BIE, Oskar (1913): *Die Oper*. Berlin: S. Fischer Verlag.
- BIERE, Bernd Ulrich (2007): „Linguistische Hermeneutik und hermeneutische Linguistik“. In: HERMANN/HOLLY [Hrsg.]. S. 7–21.
- BIERWISCH, Manfred (2012): „Sprache und Musik. Zeichentypen und ihre Konsequenzen“. In: OVERBECK, Anja / HEINZ, Matthias [Hrsg.]: *Sprache(n) und Musik (= LINGCOM, studies in romance linguistics, Bd. 72)*. München: LINGCOM Europa. S. 3–21.
- BINDER, Harald (1975): „Zum Verhältnis von verbaler und visueller Kommunikation in Werbebildern“. In: *Linguistik und Didaktik* 22. S. 85–102.
- BITTER, Carl Hermann (1866): *Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Uebersetzungen*. Berlin: Ferdinand Schneider.
- BLETSCHACHER, Richard (2008): „Zum Problem der Opernübersetzung am Beispiel von Mozarts Da Ponte-Opern“. In: ders. *Essays zu Musik und Musiktheater*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag. S. 73–78.
- BOASE-BEIER, Jean (2017): „Interpretation and Creativity in the Translation of Paul Celan“. In: CERCEL et al. [Hrsg.]. S. 59–76.
- BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria / HEISS, Christine / SOFFRITTI, Marcello / BERNARDINI, Silvia [Hrsg.] (2000): *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB.
- BORCHMEYER, Dieter (1996): „Libretto. Textform“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Sachteil: Bd. 5. Sp. 1116–1123.
- BOSSHARDT, Hans-Georg [Hrsg.] (1986): *Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann*. Berlin / New York: de Gruyter.
- BOYÉ [M. Boyé] (1779): *L'expression musicale mise au rang des chimères*. Amsterdam / Paris: Esprit / Duchesne.
- BRANDENBURG, Irene [Hrsg.] (2010): *Christoph Willibald Gluck und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.
- BRANDSTETTER, Gabriele (1982): „„So machen's alle“: Die frühen Übersetzungen von Da Pontes und Mozarts ‚Così fan tutte‘ für deutsche Bühnen“. In: *Die Musikforschung* 1. S. 27–44.
- BRECHER, Gustav (1911): *Oper-Uebersetzungen*. Leipzig: Otto Junne.
- BRENDEL, Alfred (2004): *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Meier des Pianisten*. München: Piper Taschenbuch Verlag.
- BRENNER, Peter (2007): „Traduttore – Traditore. Probleme der Opernübersetzung“. In: *Der Sprachdienst* 3/07. S. 99–110.
- BRENNER-RADEMACHER, Susanna (1965): „Übersetzer sprachen mit Bühnenkünstlern“. In: *Babel. Revue Internationale de la Traduction* XI/1. S. 8–9.
- BRETTONI, Augusta (2004): „Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri“. In: BRUNI, Arnaldo / TURCHI, Roberta [Hrsg.]: *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel settecento*. Rom: Bulzoni editore. S. 17–51.
- BREUER, Ulrich (2002): „Wir schalten um. Text als Handlung/Text als Kommunikation“. In: FIX et al. S. 59–71.
- BRINKER, Klaus (2001): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 29)*. Berlin: Erich Schmidt.

- BROICH, Ulrich / PFISTER, Manfred [Hrsg.] (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 35). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BROWN, Bruce A. (1991): *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press.
- BRÜCK, Paul (1925): „Glucks Orpheus und Eurydike. Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses im Rezitativ“. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 7. S. 436–476.
- BUCHER, Hans-Jürgen (2004): „Online-Interaktivität – Ein hybrider Begriff für eine hybride Kommunikationsform“. In: BIEBER, Christoph / LEGGEWIE, Claus [Hrsg.]: *Interaktivität: ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt a. M. / New York: Campus-Verlag. S. 132–167.
- ders. (2007): „Textdesign und Multimodalität. Zur Semantik und Pragmatik medialer Gestaltungsformen“. In: ROTH/SPITZMÜLLER [Hrsg.]. S. 49–76.
- ders. (2011a): „Multimodales Verstehen oder Rezeption als Interaktion. Theoretische und empirische Grundlagen einer systematischen Analyse der Multimodalität“. In: DIEKMANNNSHENKE et al. [Hrsg.]. S. 123–156.
- ders. (2011b): „„Man sieht, was man hört“ oder: Multimodales Verstehen als interaktionale Aneignung. Eine Blickaufzeichnungsstudie zur audiovisuellen Rezeption“. In: SCHNEIDER/STÖCKL [Hrsg.]. S. 109–150.
- BUCHER, Hans-Jürgen / SCHUMACHER, Peter (2012): *Interaktionale Rezeptionsforschung. Theorie und Methode der Blickaufzeichnung in der Medienforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- BÜHLER, Hildegund (1980): „Translation und nonverbale Kommunikation“. In: WILSS [Hrsg.]. S. 43–53.
- BÜHLER, Karl (1934/1982): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Neudruck der Ausgabe von 1934. Jena: Gustav Fischer Verlag.
- BÜHRIG, Kristin (2004): „On the multimodality of interpreting in medical briefings for informed consent. Using diagrams to impart knowledge“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 227–241.
- BUSCHMEIER, Gabriele (1998): „Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe. Glucks Opern. Text zwischen Original und Bearbeitung“. In: DÜRR et al. [Hrsg.]. S. 157–168.
- BUSSE, Dietrich (1994): „Kommunikationsmodelle und das Problem des Sprachverstehens. Zur Verwendung technischer Metaphern in der Sprachwissenschaft“. In: HÖBERG, Rudolf [Hrsg.]: *Technik in Sprache und Literatur. Festschrift für Franz Hebel (= THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik*, Bd. 66). Darmstadt: Verlag der TH Darmstadt. S. 207–234.
- BUSSE, Klaus-Peter / RIEMENSCHNEIDER, Hartmut (1979): *Grundlagen semiotischer Ästhetik*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- BUTOR, Michel (1992): *Die Wörter in der Malerei*. Deutsche Übersetzung von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- CAMPOS, Haroldo de (1963/2013): „Da Tradução Como Criação e Como Crítica“. In: TÁPIA/MÉDICI NÓBREGA [Hrsg.]. S. 1–18.
- CARTAGENA, Nelson (1995): „Die Grundfunktionen der Sprache und die Übersetzung“. In: BAYER, Manfred et al. [Hrsg.]: *Realities of Translating (= anglistik & englischunterricht*, Bd. 55/56). S. 247–275.
- CASPARI, Georg (1908): „Die Sprache des Operntextes“. In: *Die Schaubühne* IV/38. S. 276–279.

7 Quellenverzeichnis

- CASSIRER, Ernst (1944/²2007): *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Aus dem Englischen übersetzt von Reinhard Kaiser. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze] (1858): *L'art des vers lyriques*. Paris: Adolphe Delahays. Insbes. Kap. IX, „La traduction d'opéras“, S. 127–159.
- CATFORD, John C. (1965): *A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics* (= *Language and language learning*, Bd. 8). London: Oxford University Press.
- CELOTTI, Nadine (2000): „Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle“. In: *RITT – Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 5. S. 29–61.
- CERCEL, Larisa (2013): *Übersetzungshermeneutik. Historische und systematische Grundlegung* (= *Hermeneutik und Kreativität*, Bd. 1). St. Ingbert: Röhrig Univ.-Verlag.
- CERCEL, Larisa / ȘERBAN, Adriana [Hrsg.] (2015): *Friedrich Schleiermacher and the Question of Translation* (= *Schleiermacher-Archiv*, Bd. 25). Berlin / Boston: de Gruyter.
- CERCEL, Larisa / AGNETTA, Marco / AMIDO LOZANO, María Teresa [Hrsg.] (2017): *Kreativität und Hermeneutik in der Translation* (= *Translationswissenschaft*, Bd. 12). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- dies. (2017): „Kreativität – Verstehen – Interpretation. Multiperspektivische Annäherungen an einen translatorischen Nexus“. In: dies. [Hrsg.]. S. 11–13.
- ČERNÝ, Lothar (2012): „Der semiotische Weg aus den übersetzungstheoretischen Dichotomien“. In: AHRENS, Barbara / ALBL-MIKASA, Michaela / SASSE, Claudia [Hrsg.]: *Dolmetschqualität in Praxis, Lehre und Forschung. Festschrift für Sylvia Kalina*. Tübingen: Narr Verlag. S. 239–251.
- ders. (2013): „„Abstractive observation“. Towards a Peircean model of translation“. In: ENDE, Anne-Kathrin D. / WEILANDT, Annette / HEROLD, Susann [Hrsg.]: *Alles hängt mit allem zusammen. Translatorische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt* (= *TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*, Bd. 59). Berlin: Frank & Timme. S. 63–71.
- CESAROTTI, Melchiorre (1786/1814): „Ragionamento preliminare storico-critico. Parte III. Oggetti e piano della presente opera“. In: *Opere dell'abate Melchior Cesarotti Padovano*, Bd. VI: *L'Iliade di Omero, Tomo I*. Pisa: Niccolò Capurro. S. 219–246.
- CHEMOTTI, Antonio (2016): „E così a poco a poco: Claudio Monteverdi legge Battista Guarini“. In: MEHLTRETTNER [Hrsg.]. S. 70–89.
- CHIARO, Delia / HEISS, Christine / BUCARIA, Chiara [Hrsg.]: *Between Text and Image. Updating research in screen translation* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 78). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- CHVATÍK, Květoslav [Hrsg.] (1989): *Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik*. Übers. von Erika und Walter Annuß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- ders. (1989): „Vorwort“. In: ders. [Hrsg.] (1989a). S. 7–58.
- COQUÉAU, Claude Philibert (1779): *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*. Paris: Esprit.
- CORRAL, Anna / LLADÓ, Ramon [Hrsg.] (2010/2011): *Opéra et traduction* (= *Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts*, Nr. 3). URL: <http://webs2002.uab.es/doletiana/Francais/Doletiana3-f/Doletiana3-f.html> (15.12.2017).
- COSERIU, Eugenio (1952/1975): „System, Norm und Rede“. In: ders. [Hrsg.]: *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft. 5 Studien*. Übers. von Uwe Petersen. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 11–101.
- ders. (1967/1974): „Lexikalische Solidaritäten“. In: Kallmeyer et al. [Hrsg.], Bd. 2. S. 74–86. [= „Lexikalische Solidaritäten“. In: *Poetica* 1/1967. S. 293–303.]

- ders. (1980/⁴2007): *Textlinguistik. Eine Einführung* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 500). Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ders. (1981): „Kontrastive Linguistik und Übersetzung: ihr Verhältnis zueinander“. In: KÜHLWEIN, Wolfgang / THOME, Gisela / WILSS, Wolfram [Hrsg.]: *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft. Akten des Internationalen Kolloquiums Trier/Saarbrücken, 25.–30.09.1978*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 183–199.
- CREUZBURG, Heinrich (1934/35): „Zur Frage der Opernübersetzung“. In: *Die Musik* 27. S. 356–358.
- CROLL, Gerhard / CROLL, Renate: *Gluck. Sein Leben. Seine Musik*. Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter.
- CROLL, Gerhard / WOITAS, Monika [Hrsg.] (1987): *Kongressbericht Gluck in Wien. Wien 12.–16. November 1987* (= *Gluck-Studien*, Bd. 1). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter Verlag.
- DAELEN, Georg von (1997): „Parodie und Kontrafaktur. Definitionen“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], veränderter Artikel aus *MGG*1, Sachteil: Bd. 7. Sp. 1394f.
- DAHLHAUS, Carl (1971/²1990): *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. München / Kassel u. a.: dtv / Bärenreiter.
- ders. (1975): „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik“. In: ders. [Hrsg.]: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 43). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. S. 159–172.
- ders. (1979): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 3). Laaber: Laaber Verlag.
- ders. (1979/2000): „Musik als Text“. In: DANUSER, Hermann [Hrsg.]: *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Allgemeine Theorie der Musik. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*. Laaber: Laaber Verlag. S. 388–404. [= Ursprünglich in: SCHNITZLER, Günther [Hrsg.]: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 11–28.]
- ders. (1992): „Dramaturgie der italienischen Oper“. In: BIANCONI, Lorenzo / PESELLI, Giorgio [Hrsg.]: *Geschichte der italienischen Oper*. Bd. 6: *Systematischer Teil: Theorien und Techniken, Bilder und Mythen*. Aus dem Italienischen von Claudia Just und Paola Riesz. Laaber: Laaber Verlag. S. 75–145.
- DANIELE, Antonio (2009): „Cesarotti teorico della traduzione“. In: ders. [Hrsg.]: *Teoria e prassi della traduzione*. Atti del Convegno di Udine 29–30 maggio 2007 (= *Filologia Veneta. Lingua, letteratura, tradizioni*). Padua: Esedra editrice. S. 57–67.
- DANUSER, Hermann / KRUMMACHER, Friedhelm [Hrsg.] (1991): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Bd. 3). Laaber: Laaber Verlag.
- DEGOTT, Pierre (1999): „L'opéra en version traduite“. In: *Revue de Musicologie* 85/2. S. 333–350.
- ders. (2006): „La traduction du livret d'opéra vers l'anglais : un enjeu national et/ou «métaopératique»“. In: *Revue LISA/LISA e-journal* IV/2: *Opera and National Identity in the English-speaking World*. S. 20–36.
- DELEUZE, Gilles (1986): „Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze“. In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 380. S. 25–32.
- DELILLE, Jacques (1770/1788): *Œuvres complètes de M. l'abbé De Lille. Première partie*. London: o. V.
- DENT, Edward J. (1934f./1966): „The Translation of Operas“. In: *Proceedings of the Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music*. 61st Session. Vaduz: Kraus Reprint LTD. S. 81–104.

7 Quellenverzeichnis

- DEPPERMAN, Arnulf / LINKE, Angelika [Hrsg.] (2010): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift. Bild und Ton*. Berlin / New York: de Gruyter.
- DEPPERMAN, Arnulf / SCHMITT, Reinhold (2007): „Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes“. In: SCHMITT [Hrsg.]. S. 15–54.
- DESLACHE, Lucile (2007): „Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences“. In: *Linguistica Antverpiensia* 6. S. 155–170.
- DI PASQUALE, Daniela (2007): *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Roma: Aracne editrice.
- (2010/2011): „Staging the Translation of Opera as a Medium od (Sub)version: Portuguese Appropriation of Italian Melodrama in the 18th century“. In: CORRAL/LLADÓ [Hrsg.]. S. 1–20.
- DIDEROT, Denis (1757): *Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu*. Amsterdam: Marc Michel Rey.
- DIEKMANN-SHENKE, Hajo / KLEMM, Michael / STÖCKL, Hartmut [Hrsg.] (2011): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele* (= *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 228). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- DIJK, Teun A. van (1980): *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. Dt. Übersetzung: Christoph Sauer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- DIRSCHERL, Klaus [Hrsg.] (1993): *Bild und Text im Dialog* (= *PINK, Passauer Interdisziplinäre Kolloquien*, Bd. 3). Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe.
- DOELKER, Christian (²1999): *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DÖRNER, Dietrich (1977): „Superzeichen und kognitive Prozesse“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 73–82.
- DRINKER, Henry S. (1950): „On Translating Vocal Texts“. In: *The Musical Quarterly* XXXVI/2. S. 225–240.
- DRÖSE, Astrid (2016): „Semantische Umbesetzung. Möglichkeiten der Bedeutungsschichtung in der barocken Liedkontrafaktur“. In: MEHLTRETTER [Hrsg.]. S. 133–148.
- DU ROULET alias François-Louis Gand Le Bland (1781): *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Révolution opérée dans la Musique par Monsieur le Chevalier Gluck*. Neapel / Paris: Bailly.
- DUBOWY, Norbert (1995): „Drama per musica. Das 17. Jahrhundert“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Sachteil: Bd. 2. Sp. 1452–1479.
- DUJARDIN, Édouard (1885): „L'Or du Rhin. Das Rheingold. Traduction française littérale de la première scène“. In: *Revue Wagnérienne* 1885. S. 257–268.
- ders. (1886): „Une nouvelle traduction de la Walküre“. In: *Revue Wagnérienne* 1886. S. 139–143.
- DÜRR, Walther (1994/2004): *Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analyse* (= *Bärenreiter Studienbücher Musik*, Bd. 7). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter.
- ders. (2000): „Übersetzungen vertonter und Vertonungen übersetzter Texte: Mozarts *La finta giardiniera* und Schuberts Lieder aus Walter Scotts *Fräulein vom See*“. In: *editio* 14. S. 41–53.
- ders. (2004): „Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen“. In: *HSK* 26 [vgl. Kap. 7.3]. S. 1036–1047.
- DÜRR, Walther / LÜHNING, Helga / OELLERS, Norbert / STEINECKE, Hartmut [Hrsg.] (1998): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht* (= *Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 8). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- DÜRSCHIED, Christa (2005): „Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen“. In: *Linguistik online* 22/1. S. 3–16.
- dies. (2011): „Medien in den Medien – Szenen im Bild. Eine pragmatische Kommunikations-Analyse“. In: SCHNEIDER/STÖCKL [Hrsg.]. S. 88–108.

- ECKKRAMMER, Eva Martha (2004): „Drawing on theories of inter-semiotic layering to analyse multimodality in medical self-counselling texts and hypertexts“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 211–226.
- dies. (2006): „Diachronische und verstehenstheoretische Aspekte informierender Bildlichkeit der Medizin“. In: dies./HELD [Hrsg.]. S. 37–60.
- ECKKRAMMER, Eva Martha / HELD, Gudrun [Hrsg.] (2006): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten* (= *Sprache im Kontext*, Bd. 23). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- dies. (2006): „Textsemiotik – Plädoyer für eine erweiterte Konzeption der Textlinguistik zur Erfassung der multimodalen Textrealität“. In: dies. S. 1–10.
- ECO, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*. Veränderte deutsche Ausgabe des italienischen Originals: *La struttura assente* (1968), hrsg. von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink Verlag.
- ders. (1977): „Arten der Zeichenbildung“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 58–68.
- ders. (1983/1986): *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. Dt. Übersetzung von Burkhard Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ders. (1990/2004): *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ders. (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Mailand: Bompiani.
- EGÉNIEFF, Franz (1908): „Die Sprache des Operntextes“. In: *Die Schaubühne* IV/40. [Kommentar zu Caspari 1908]. S. 306.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1977): „Die Freischütz-Ouvertüre: eine historische Interpretation“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 238–243.
- EHlich, Konrad (2005/2007): „Sind Bilder Texte?“ In: ders. (2007): *Sprache und sprachliche Handeln*. Bd. 3: *Diskurs – Narration – Text – Schrift*. Berlin / New York: de Gruyter. S. 603–618. [= In: RENNER-HENKE, Ursula / SCHMITZ, Ulrich [Hrsg.] (2005): *Text im Bild: Sehflächen lesen*. In: *Der Deutschunterricht* 4. S. 51–60.]
- EINSTEIN, Alfred (1916): „Calzabigis ‚Erwiderung‘ von 1790. In ihren wichtigsten Teilen übersetzt“. Teil I. In: ABERT [Hrsg.]. S. 56–102.
- ders. (1917): „Calzabigis ‚Erwiderung‘ von 1790. In ihren wichtigsten Teilen übersetzt“. Teil II. In: ABERT [Hrsg.]. S. 25–50.
- ders. (1954): *Gluck. Sein Leben – seine Werke*. Zürich / Stuttgart: Pan-Verlag.
- ENGEL, Hans (1950): „Sinn und Wesen der Musik“. In: KARBUSICKY [Hrsg.] (1990b). S. 50–60. [= Ursprünglich in: *Die Musikforschung* 3. S. 204–212.]
- ERNST, Thomas (1963): „Libretto: original oder übersetzt? Zur Darstellung ausländischer Opern“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 124/1. S. 13–14.
- ESPAGNE, Michel (2003): „Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung“. In: SCHMALE [Hrsg.]. S. 63–75.
- ESPAGNE, Michel / WERNER, Michael (1988): „Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze“. In: dies. [Hrsg.]: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations. S. 11–34.
- ESSLER-RAGHUNATH, Ulrike (1990): „Skopos und Bühnenübersetzung. Aspekte der Translation von Theaterstücken“. In: *TEXTconTEXT* 5.3/4. S. 251–266.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): *Polysystem Studies* (= *Poetics Today* 11/1). Durham: Duke University Press.
- FABER, Johann Heinrich (1772f.): *Sammlung der komischen Operetten so wie sie von der Churfürstlichen Deutschen Hofschauspielergesellschaft unter der Direction des Herrn Marchand aufgeführt werden*. Frankfurt am Mayn: Andrea.
- FALTIN, Peter (1977): „Die Freischütz-Ouvertüre: eine semiotische Interpretation der bedeutungsgebenden Prozesse“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 250–260.

7 Quellenverzeichnis

- FALTIN, Peter / REINECKE, Hans-Peter [Hrsg.] (1973): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Arno Volk Verlag.
- FAULSTICH, Werner [Hrsg.] (⁵2004): *Grundwissen Medien* (= UTB, Bd. 8169). München: Wilhelm Fink Verlag.
- ders. (2002/³2013): *Grundkurs Filmanalyse*. Überarbeitet von Ricarda Strobel. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- FEHR, Johannes (2009): „‹...destiné à être transmis...›. Von einer fundamentalen Ambivalenz in Saussures Sprachdenken“. In: LINKE/FEILKE [Hrsg.]. S. 201–216.
- FELDER, Ekkehard (2007): „Text-Bild-Hermeneutik. Die Zeitgebundenheit des Bildverstehens am Beispiel der Medienberichterstattung“. In: HERMANN/HOLLY [Hrsg.]. S. 356–385.
- FINNÉ, Jacques (1982): *Opéra sans musique*. Lausanne: Editions l'Âge d'Homme.
- FINSCHER, Ludwig (1964/1989): „Che farò senza Euridice. Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 135–153.
- ders. (1967): „Vorwort“. In: ders. [Hrsg.]: *Orphée et Euridice*. Pariser Fassung von 1774 (= Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, Abteilung I: Musikdramen, Bd. 6). Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter.
- FISCHER, Erik (1982): *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XX). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1981): „Der Bedeutungsaufbau des theatralischen Textes. Probleme der Aufführungsanalyse aus semiotischer Sicht“. In: *Kodikas / Code. An International Journal of Semiotics* 3/4. S. 325–335.
- dies. (1982): „The Theatrical Code“. In: HESS-LÜTTICH [Hrsg.] (1982b). S. 46–62.
- dies. (1983/⁵2007): *Semiotik des Theaters*. 3 Teilbände. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- dies. (1990): „Theaterwissenschaft und Semiotik“. In: KOCH [Hrsg.]. S. 25–48.
- dies. (1994): „Vom Gesamtkunstwerk zur semiotischen Anstalt. Zum Problem der Bedeutungsgenerierung in der Aufführung“. In: BERNHART [Hrsg.]. S. 177–199.
- dies. (2012): *Performativität. Eine Einführung* (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10). Bielefeld: transcript Verlag.
- FIX, Ulla (1996): „Textstile und KonTextstile. Stil in der Kommunikation als umfassende Semiose von Sprachlichem, Parasprachlichem und Außersprachlichem“. In: dies. / LERCHNER, Gotthard [Hrsg.]: *Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinsky zum 65. Geburtstag gewidmet* (= Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, Bd. 3). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang. S. 111–132.
- dies. (2002): „Knappe Histoire und kurze Laudatio – auf alle“. In: dies. et al. [Hrsg.]. S. 7–16.
- dies. (2011): „Fraktale Narration. Eine semiotisch-textstilistische Analyse“. In: SCHNEIDER/STÖCKL [Hrsg.]. S. 70–87.
- FIX, Ulla / ADAMZIK, Kirsten / ANTOS, Gerd / KLEMM, Michael [Hrsg.] (2002): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. (= *Forum Angewandte Linguistik*, Bd. 40) Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.
- FIX, Ulla / WELLMANN, Hans [Hrsg.] (2000): *Bild im Text – Text im Bild* (= *Sprache – Literatur und Geschichte*, Bd. 20). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- FLECK, Ludwik (1980): *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Bd. 312). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- FLEWITT, Rosie / HAMPEL, Regine / HAUCK, Mirjam / LANCASTER, Lesley (2009): „What are multimodal data and transcription?“. In: JEWITT [Hrsg.]. S. 40–53.

- FODOR, Istvan (1969): „Linguistic and psychological problems of film synchronisation“. In: *Acta Linguistica Academiae Hungaricae* 19. S. 69–106 und 379–394.
- FRANKE, Rainer (1983): *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften. Politische und ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- FRANZON, Johan (2008): „Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance“. In: SUSAM-SARAJEVA [Hrsg.]. S. 373–399.
- FREY, Siegfried / HIRSBRUNNER, Hans-Peter / JORNS, Ulrich (1982): „Time-Series Notation: A Coding Principle for the Unified Assessment of Speech and Movement in Communication Research“. In: HESS-LÜTTICH [Hrsg.] (1982a). S. 30–58.
- FRICKE, Harald (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: C.H. Beck.
- ders. (2000): *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München: C.H. Beck.
- FRITZ, Thomas / JENTSCHKE, Sebastian / GOSSELIN, Nathalie / SAMMLER, Daniela / PE-RETZ, Isabelle / TURNER, Robert / FRIEDERICI, Angela D. / KOELSCH, Stefan (2009): „Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music“. In: *Current Biology* 19/7. S. 573–576.
- GADAMER, Hans-Georg (1960/2010): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr, Paul Siebeck.
- GALLARATI, Paolo (2010): „Die Theorie der ‚Deklamationsmusik‘“. In: BRANDENBURG [Hrsg.]. Aus dem Italienischen übersetzt von Daniel Brandenburg. S. 82–89.
- GAMBIER, Yves [Hrsg.] (2004): *Traduction audiovisuelle*. (= *Meta: Journal des traducteurs*, Bd. 4, Nr. 1). DOI: 10.7202/009015ar (15.12.2017).
- ders. (2004): „La traduction audiovisuelle : un genre en expansion“. In: ders. [Hrsg.]. S. 1–11.
- ders. (2006): „Multimodality and Audiovisual Translation“. In: *Proceeding of the Marie Curie Conference Series Multidimensional Translation – MuTra: Second Conference: ‘Audiovisual Translation Scenarios’*. 1.–5. Mai 2006, Kopenhagen. URL: http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (15.12.2017).
- GAMBIER, Yves / GOTTLIEB, Henrik [Hrsg.] (2001): *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices, and Research* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 34). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- GAUTIER, Judith (1914) : „Histoire d’une collaboration“. In: dies.: *Parsifal. Poème de Richard Wagner*. Paris: Librairie Armand Colin. S. 83–88.
- GEBHARDT, Armin (1954): *Das Rechtsverhältnis zwischen Komponist und Librettist. Eine urheberrechtliche Studie*. Berlin: De Gruyter.
- GENETTE, Gérard (1982/1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (= *edition suhrkamp*, Neue Folge, Bd. 683). Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- GEIRINGER, Karl (1987): „Hector Berlioz und Glucks Wiener Opern“. In: CROLL/WOITAS [Hrsg.]. S. 166–170.
- GERBER, Rudolph (1941f./1989): „Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 15–38. [= In: *Die Musik XXXIV/1* (1941/1942). S. 89–98.]
- ders. (1950): *Christoph Willibald Gluck*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- GERLACH, Peter (1977): „Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 262–292.
- GERSBACH, Bernhard / GRAF, Rainer (1985): *Wortbildung in gesprochener Sprache. Die Substantiv-, Verb- und Adjektivzusammensetzungen und -ableitungen im „Häufigkeitswörterbuch gesprochener Sprache“* (= *Idiomatologia*, Bd. 13). Teilband II. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

7 Quellenverzeichnis

- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun (1987): „Leksemantische Isotopien als Invarianten im Übersetzungsprozess“. In: ALBRECHT, Jörn / DRESCHER, Horst W. / GÖHRING, Heinz / SALNIKOW, Nikolai: *Translation und interkulturelle Kommunikation*. Frankfurt a. M. / Bern u. a.: Verlag Peter Lang.
- dies. (2005): „Introducing Multidimensional Translation“. In: *Proceeding of the Marie Curie Conference Series Multidimensional Translation – MuTra: First Conference: ‘Challenges in Multidimensional Translation’*. 2.–6. Mai 2005, Saarbrücken. URL: [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Ger z ymischArbogast_Heidrun.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gerz ymischArbogast_Heidrun.pdf) (15.12.2017).
- GIER, Albert (1998): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gat tung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GIL, Alberto (2007a): „Hermeneutik und Übersetzungskritik. Zu Jorge Luis Borges’ Pierre Menard, autor del Quijote“. In: ders. / WIENEN, Ursula [Hrsg.]: *Multiperspektivische Fragestellungen der Translation in der Romania. Hommage an Wolfram Wilss zum 80. Geburtstag* (= *Saarbrücker Beiträge zur Sprach- und Translationswissenschaft*, Bd. 14). Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 313–329.
- ders. (2007b): „Intuitive Rhythmuserfahrung als translatorische Größe“. In: WOT JAK, Gerd [Hrsg.]: *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig. Rückschau, Zwischenbilanz und Perspektive aus der Außenansicht*. Berlin: Frank & Timme. S. 79–94.
- ders. (2015): „Translatologisch relevante Beziehungen zwischen Hermeneutik und Kreativität am Beispiel der Übertragungskunst von Rainer Maria Rilke“, In: ders./ KIRSTEIN, [Hrsg.]. S. 143–162.
- GIL, Alberto / KIRSTEIN, Robert [Hrsg.]: *Wissenstransfer und Translation. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffes* (= *Hermeneutik und Kreativität*, Bd. 3). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- GIL, Alberto / SCHMELING, Manfred [Hrsg.] (2009): *Kultur Übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog* (= *VICE VERSA. Deutsch-franzö sische Kulturstudien*, Bd. 2). Berlin: Akademie Verlag.
- GIRGENSOHN-MARCHAND, Bettina (1992/²1994): *Der Mythos Watzlawick und die Folgen. Eine Streitschrift gegen systemisches und konstruktivistisches Denken in pädagogi schen Zusammenhängen*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- GLOY, Klaus (2012): „Was ist das Normhafte einer Norm? Zur Fundierung der Normen forschung“. In: ROSENBERG, Katharina / VALLENTIN, Rita [Hrsg.]: *Norm und Nor malität. Beiträge aus Linguistik, Soziologie, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Berlin: Logos Verlag. S. 8–23.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1798/¹²1994): „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch“. In: Johann Wolfgang von Goethe. *Werke, Kom mentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. XII: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. München: Verlag C. H. Beck. S. 67–73.
- GOLDONI, Carlo (¹1959): „Prefazioni di Carlo Goldoni ai diciasette Tomi delle Commedie edite a Venezia da G. B. Pasquali (1761–1778)“. In: ORTOLANI, Giuseppe [Hrsg.]: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. Bd. 1: *Commedie*. Mailand: Arnoldo Mondadori editore. S. 621–758.
- GOLDSCHMIDT, Hugo (1917): „Zur Psychologie des Gluckschen Kunstschaßens“. In: ABERT [Hrsg.]. S. 15–24.
- GOODMAN, Nelson (1968/1973): *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Aus dem Englischen von Jürgen Schlaeger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- ders. (1978/1990): *Weisen der Welterzeugung* (= *suhrkamp taschenbuch wissen schaft*, Bd. 863). Übersetzung von Max Looser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

- GÖPFERICH, Susanne (1995): *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation* (= *Forum für Fachsprachen-Forschung*, Bd. 27). Tübingen: Narr Verlag.
- GORLÉE, Dinda L. (1994): *Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce* (= *Approaches to Translation Studies*, Bd. 12). Amsterdam / Atlanta: Rodopoi.
- dies. (1997): „Intercode Translation: Words and Music in Opera“. In: *Target* 9/2. S. 235–270.
- dies. (2004): *On Translating Signs. Exploring Text and Semio-Translation* (= *Approaches to Translation Studies*, Bd. 24). Amsterdam / New York: Rodopoi.
- dies. [Hrsg.] (2005): *Song and significance. Virtues and vices of vocal translation* (= *Approaches to Translation Studies*, Bd. 25). Amsterdam / New York: Rodopoi.
- dies. (2005): „Prelude and Acknowledgements“. In: dies. [Hrsg.]. S. 7–15.
- GOTTLIEB, Henrik (1997): „Quality Revisted: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations“. In: TROSBORG [Hrsg.]. S. 309–338.
- ders. (2001): „Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark“. In: *Translators and Translations. The Danish Institute at Athens: Aarhus Universitetsforlag*. S. 149–192. URL (abweichende Paginierung, S. 1–40): http://www.tolk.se/polopoly_fs/1.58139.1321532012/gottlieb_2001c.pdf (15.12.2017).
- ders. (2005): „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics“. In: *Proceeding of the Marie Curie Conference Series Multidimensional Translation – MuTra: First Conference: 'Challenges in Multidimensional Translation'*. 2.–6. Mai 2005, Saarbrücken. URL: http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf (15.12.2017).
- GRASSEGER, Hans (1985): *Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comic-Serie Asterix*. Tübingen: Stauffenburg.
- GREIMAS, Algirdas J. (1966/1971): *Strukturelle Semantik* (= *Wissenschaftstheorie. Wissenschaft und Philosophie*, Bd. 4). Aus dem Französischen übersetzt von Jens Ihwe. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.
- GREINER, Norbert (1999): „Das Übersetzen von Bühnentexten: einige (medien-)theoretische Grundlagen und übersetzerische Beispiele“. In: ders. et al. [Hrsg.]. S. 99–120.
- ders. (2004): *Übersetzung und Literaturwissenschaft. Grundlagen der Übersetzungsforschung*, Bd. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GREINER, Norbert / KORNELIUS, Joachim / ROVERE, Giovanni [Hrsg.] (1999): *Texte und Kontexte in Sprachen und Kulturen. Festschrift für Jörn Albrecht*. Trier: WVT – Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- GRICE, Herbert P. (1975/1979): „Logik und Konversation“. In: MEGGLE, Georg [Hrsg.]: *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 243–265.
- GRIMM, Friedrich Melchior (1775/1879): *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Bd. X. Paris: Garnier Frères.
- GRIMM, Hannelore (1986): „Ontogenese der Sprache als Fortsetzung nichtsprachlichen Handelns“. In: BOSSHARDT [Hrsg.]. S. 166–184.
- GROOS, Arthur / PARKER, Roger [Hrsg.] (1988): *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- GROSSE, Ernst U. (1976): *Text und Kommunikation. Eine linguistische Einführung in die Funktionen der Texte*. Stuttgart / Berlin u. a.: Verlag W. Kohlhammer.
- GRÜBEL, Rainer [Hrsg.] (1979): *Michail M. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russischen: Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- GRUBER, Gernot (1974/1989): „Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 273–285.
- GRUHN, Wilfried (1994): „Semiotik und Hermeneutik“. In: BERNHART [Hrsg.]. S. 175–185.

7 Quellenverzeichnis

- GRÜNEWALD, Dietrich (2000): *Comics* (= *Grundlagen der Medienkommunikation*, Bd. 8). Tübingen: Niemeyer Verlag.
- GSCHWEND, Ragni Maria (2006): *Figaros Flehn und Flattern. Mozart in den Fängen seiner Übersetzer*. Straelen: Straelener Manuskripte Verlag.
- GUGLER, Bernhard (1865): „Zur Oper Don Juan. Controversfragen bezüglich der Darstellung auf der Bühne“. In: *Morgenblatt für gebildete Leser*. Teil 1: Nr. 32, S. 745–751. Teil 2: Nr. 33, S. 772–781. Teil 3: Nr. 34, S. 799–802.
- GÜLKE, Dorothea / GÜLKE, Peter [Hrsg.] (1984): *Jean Jacques Rousseau. Musik und Sprache*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- HABSCHEID, Stephan [Hrsg.] (2011): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Berlin / New York: De Gruyter.
- HALLIDAY, Michael A. K. (1978): *Language as social semiotic. The social interpretation on language and meaning*. London / New York u. a.: Edward Arnold.
- (1985/⁴2014): *Functional Grammar*. Revidiert von Christian M. I. M. Matthiessen. Abingdon / New York: Routledge.
- HALLIDAY, Michael A. K. / HASAN, Ruqaiya (1985/1989): *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: University Press.
- HAMILTON, David (1990): „Another Option. David Hamilton argues for opera in translation“. In: *Opera News* 54/16. S. 30–32.
- HANSEN, Klaus P. (1995/⁴2011): *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.
- HARMS, Wolfgang [Hrsg.] (1990): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (= *Germanistische Symposien, Berichtsbände*, Bd. XI). Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- HARWEG, Roland (1994): „Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik“. In: BERNHART [Hrsg.]. S. 135–152.
- HASAN, Ruqaiya (1989): *Linguistics, language, and verbal art*. Oxford: University Press.
- HAUSENDORF, Heiko (2009): „Das pragmatische Minimum. Materialität, Sequenzialität Medialität“. In: LINKE/FEILKE [Hrsg.]. S. 187–199.
- (2011): „Kunstkommunikation“. In: HABSCHEID [Hrsg.]. S. 509–535.
- HEARTZ, Daniel (1968/1989): „Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. Deutsche Übersetzung von Traute M. Marshall. S. 200–222.
- HEESCHEN, Volker (1990): „Humanethologie und Semiotik“. In: KOCH [Hrsg.]. S. 25–48.
- HEINEMANN, Wolfgang / VIEHWEGER, Dieter (1991): *Textlinguistik. Eine Einführung* (= *Reihe Germanistische Linguistik*, Bd. 115). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HEINZE, Eva-Maria (2011): *Einführung in das Dialogische Denken* (= *dialogik*, Bd. 3). Freiburg / München: Verlag Karl Alber.
- HEINZELMANN, Josef (2004): „L'avis du praticien de la traduction de livrets : étude critique du travail de traducteur“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 467–478.
- HEISS, Christine / BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria [Hrsg.] (1996): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: CLUEB.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut (1987): „Oper in Originalsprache? Überlegungen zu einer strittigen Frage“. In: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1987/1988*. München: Bruckmann. S. 111–114.
- HELBIG, Jörg [Hrsg.] (1998/²2009): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. London: Turnshare.
- HELD, Gudrun (2006): „Formen intersemiotischer Spannung in aktueller Printwerbung“. In: ECKKRAMMER/HELD [Hrsg.]. S. 107–128.
- HELD, Gudrun / BENDEL, Sylvia [Hrsg.] (2008): *Werbung grenzenlos: multimodale Werbetexte im interkulturellen Vergleich* (= *Sprache im Kontext*, Bd. 31). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.

- HELD, Gudrun / BENDEL, Sylvia (2008): „„Werbung – grenzenlos“ – kulturvergleichende Werbeanalysen auf dem theoretischen und methodischen Prüfstand“. In: HELD/ BENDEL [Hrsg.]. S. 1–12.
- HELFRICH, Uta (2016): „Zwischen Übersetzung und Adaptation: Tourismuswerbung im Vergleich (Spanisch-Französisch-Deutsch)“. In: OSSENKOP/VELDRE-GERNER [Hrsg.]. S. 171–185.
- HENNECKE, Angelika (2010): „Multimediale Revolution – Multimodaler Text: Eigenschaften multimodaler Texte anhand von Beispielen aus der Anzeigenwerbung“. In: *Lebende Sprachen* 2010/2. S. 352–368.
- dies. (2015): „Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis“. In: *trans-kom* 8/1. S. 202–232.
- HENNING, Mathilde (2010): „Grammatik multicodal: Ein Vorschlag am Beispiel ortsgebundener Schriftlichkeit“. In: *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 33/1–2. S. 73–88.
- HERBST, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie* (= *Linguistische Arbeiten*, Bd. 318). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- ders. (1997): „Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion“. In: TROSBORG [Hrsg.]. S. 291–308.
- HERMAN, Mark / APTER, Ronnie (1991): „Opera Translation“. In: LARSON, Mildred L. [Hrsg.]: *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence* (= *American Translators Association. Scholarly Monograph Series*, Bd. V). Binghamton (NY): State University of New York (SUNY) S. 100–119.
- HERMANN, Fritz / HOLLY, Werner [Hrsg.] (2007): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens* (= *Reihe Germanistische Linguistik*, Bd. 272). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. [Hrsg.] (1982a): *Multimedial Communication. Vol. I: Semiotic Problems of its Notation* (= *Kodikas / Code*, Supplement-Bd. 8.I). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ders. (1982a): „Multimedial Communication: Semiotic Problems of its Notation“. In: ders. [Hrsg.]. S. 7–16.
- ders. [Hrsg.] (1982b): *Multimedial Communication. Vol. II: Theatre Semiotics* (= *Kodikas/Code*, Supplement-Bd. 8.II). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ders. (1984): „Multimediale Kommunikation als Realität des Theaters in theoriegeschichtlicher und systematischer Perspektive“. In: Oehler, Klaus [Hrsg.]: *Zeichen und Realität* (= *Probleme der Semiotik*, Bd. 1). 3 Teil-Bde., Bd. 3. Tübingen: Stauffenburg. S. 915–927.
- HESSE, Horst-Peter (1995): „Gehör. IV. Psychoakustische und psychophysikalische Grundlagen“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Sachteil: Bd. 3. Sp. 1104–1118.
- HESSE-QUACK, Otto (1969): *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Reinhardt.
- HEUSS, Alfred (1927): „Über Verdis Oper ‚Die Macht des Schicksals‘ und ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel“. In: *Zeitschrift für Musik* 94/1. S. 1–10.
- HISS, Guido (2005): *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000* (= *Aesthetica Theatralia*, Bd. 1). München: epodium.
- HIRVONEN, Maija / TIITTULA, Liisa (2010): „A method for analysing multimodal research material: audio description in focus“. In: *MikaEL – Kääntämisen ja tulkkausten tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu – Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies* 2010/4. S. 1–12. URL: https://www.sktl.fi/@Bin/40698/Hirvonen%26Tiittula_MikaEL2010.pdf (15.12.2017).
- HODGE, Robert / KRESS, Gunther (1988/1995): *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press.
- HOFFMANN, Rudolph Stefan (1926): „Glossen zur Frage der Figaroübersetzung“. In: *Die Musik* XIII/5. S. 355–361.

7 Quellenverzeichnis

- HOFFMANN, Michael [Hrsg.] (2000): *Lernen als Zeichenprozess* (= *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 22, Heft 1). Tübingen: Stauffenburg. S. 1–162.
- HOFINGER, Andrea / VENTOLA, Eija (2004): „Multimodality in operation. Language and picture museum“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 193–209.
- HOLLY, Werner (2007): „Audiovisuelle Hermeneutik. Am Beispiel des TV-Spots der Kampagne ‚Du bist Deutschland‘“. In: HERMANN/HOLLY [Hrsg.]. S. 387–426.
- ders. (2009): „Der Wort-Bild-Reißverschluss. Über die performative Dynamik audiovisueller Transkriptivität“. In: LINKE/FEILKE [Hrsg.]. S. 389–406.
- ders. (2010): „Besprochene Bilder – bebildertes Sprechen. Audiovisuelle Transkriptivität in Nachrichtenfilmen und Polit-Talkshows“. In: DEPPERMAN/LINKE [Hrsg.]. S. 359–382.
- ders. (2011): „Bildüberschreibungen. Wie Sprechtexte Nachrichtenfilme lesbar machen (und umgekehrt)“. In: DIEKMANN/SHENKE et al. [Hrsg.]. S. 233–253.
- HOLLY, Werner / JÄGER, Ludwig (2011): „Transkriptionstheoretische Medienanalyse. Vom Anders-lesbar-Machen durch intermediale Bezugnahmepraktiken“. In: SCHNEIDER/ STÖCKL [Hrsg.]. S. 151–168.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- HÖNIG, Hans G. (1995): *Konstruktives Übersetzen* (= *Studien zur Translation*, Bd. 1). Tübingen: Stauffenburg.
- HONOLKA, Kurt (1976): „Zur deutschen Übersetzung“. In: EPPLÉE, Eugen [Hrsg.]: W. A. Mozart. *Le nozze di Figaro. Klavierauszug nach dem Urtext der neuen Mozart-Ausgabe*. Kassel / Basel u. a.: Bärenreiter [= BA 4565a]. S. VII–VIII.
- ders. (1978): *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- ders. (1986): *Die Oper ist tot – die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- HÖRMANN, Hans (1978): *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik* (= *Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft*, Bd. 230). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HORTSCHANSKY, Klaus (1968/1989): „Glucks Sendungsbewusstsein. Dargestellt an einem unbekannten Gluck-Brief“. In: ders. [Hrsg.]. S. 223–231. [= In: *Die Musikforschung* XXI (1968). S. 30–35.]
- ders. (1973): *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (= *Analecta musicologica*, Bd. 13). Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig.
- ders. [Hrsg.] (1989): *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ders. (1989): „Einleitung“. In: ders. [Hrsg.]. S. 1–14.
- HOUSE, Juliane (1997): *Translation Quality Assessment* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 410). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- HOWARD, Patricia (1981): *C. W. von Gluck. Orfeo* (= *Cambridge Opera Handbooks*). Cambridge: University Press.
- HUEMER, Birgit (2014): *Semiotik der digitalen Medienkunst* (= *Kommunikation im Fokus – Arbeiten zur Angewandten Linguistik*, Bd. 4). Göttingen: V & R unipress.
- HURT, Christina (1996): „Übertitel als Teil einer Operninszenierung am Beispiel der französischen und englischen Fassung von Wagners *Siegfried*“. In: HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI [Hrsg.]. S. 85–94.
- HURT, Christina / KOLOSZAR, Claudia / LISA, Claudia (1997): „Transfer zwischen Kunst und Technik – Zur Problematik der multimedialen Übersetzung“. In: GRBIĆ, Nadja / WOLF, Michaela [Hrsg.] (1997): *Text – Kultur – Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe. Festschrift aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instituts für*

- Übersetzer- und Dolmetschausbildung an der Universität Graz (= Studien zur Translation; Bd. 4).* Tübingen: Stauffenburg. S. 167–181.
- HUSS, Manfred (2015): „Die Wahrung der Gestalt“. In: *Kunsträume. Das Magazin der MDW Universität für Musik und darstellende Kunst* Wien, Nr. 4. S. 16–21.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York u. a.: Routledge.
- IEDEMA, Rick (2003): „Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice“. In: *Visual Communication* 29, 2003/2. S. 29–57. DOI: 10.1177/1470357203002001751 (15.12.2017).
- INGARDEN, Roman (1931/1965): *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer.
- ders. (1958/1965): „Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel“. In: ders. (1931/1965). S. 403–425.
- ISER, Wolfgang (1971): *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- ders. (1980): „Interaction between text and reader“. In: SULEIMAN, Susan R. / CROSMAN, Inge [Hrsg.]: *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press. S. 106–119.
- ISTEL, Edgar (1914): *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs / nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von ‚Figaros Hochzeit‘*. Berlin / Leipzig: Schuster & Loeffler.
- ders. (1916): „Opernübersetzung“. In: *Der Merker* VII/4, 1916/3. S. 676–678.
- JACOBS, Arthur (1992): „Translation“. In: *New Grove_Opera* [vgl. Kap. 7.3], Bd. 4. S. 786–790.
- JÄGER, Ludwig (1975): *Zu einer historischen Rekonstruktion der authentischen Sprachidee F. de Saussures*. Düsseldorf: Univ.-Diss.
- ders. (1987): „Philologie und Linguistik. Historische Notizen zu einem gestörten Verhältnis“. In: SCHMITTER, Peter [Hrsg.]: *Zur Theorie und Methode der Geschichtsschreibung der Linguistik. Analysen und Reflexionen (= Geschichte der Sprachtheorie, Bd. 1)*. Tübingen: Narr Verlag. S. 198–223.
- ders. (2002): „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“. In: ders. / STANITZEK, Georg [Hrsg.]: *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 19–41.
- ders. (2007): „Verstehen und Störung. Skizze zu den Voraussetzungen einer linguistischen Hermeneutik“. In: HERMANN/HOLLY [Hrsg.]. S. 25–42.
- ders. (2010): „Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis“. In: DEPPERMAN/LINKE [Hrsg.]. S. 301–323.
- JAKOBSON, Roman (1959/1974): „Linguistische Aspekte der Übersetzung“. In: ders. [Hrsg.]: *Form und Sinn*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 154–161.
- ders. (1960/1979): „Linguistik und Poetik“. In: HOLENSTEIN, Elmar / SCHELBERT, Tarcisius [Hrsg.]: *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 83–121.
- ders. (1968/1971): „Language in Relation to other Communication Systems“. In: ders. [Hrsg.]: *Selected Writings. Bd. II: Word and Language*. The Hague / Paris: Mouton. S. 697–708.
- JAMBOU, Louis (2004): „Avant-propos“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 7–9.
- JAUSS, Hans Robert (1982): „Zum Problem des dialogischen Verstehens“. In: LACHMANN [Hrsg.]. S. 11–24.
- JEWITT, Carey [Hrsg.] (2009): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Oxon / New York: Routledge.
- ders. (2009a): „Introduction. Handbook rationale, scope and structure“. In: ders. [Hrsg.]. S. 1–7.
- ders. (2009b): „An introduction to multimodality“. In: ders. [Hrsg.]. S. 14–27.

7 Quellenverzeichnis

- ders. (2009c): „Different approaches to multimodality“. In ders. [Hrsg.]. S. 28–39.
- JEWITT, Carey / KRESS, Gunther [Hrsg.] (2003): *Multimodal Literacies* (= *New Literacies and Digital Epistemologies*, Bd. 4). New York: Peter Lang.
- JIRÁNEK, Jaroslav (1992): „Symptom, Index, Konnotation“. In: POSNER, Roland [Hrsg.]: *Zeichen-Metamorphosen* (= *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 14, Heft 4). Tübingen: Stauffenburg. S. 373–375.
- JOST, Christof / NEUMANN-BRAUN, Klaus / SCHMIDT, Axel (2010): „Bild-Text-Ton-Analysen intermedial – am Beispiel von Musik(video)clips“. In: DEPPERMAN / LINKE [Hrsg.]. S. 469–492.
- JUNG, Hermann (2015): „Che farò senza Euridice‘: Geschichte und Geschichten um eine berühmt gewordene Arie Chr. W. Glucks“. In: *Musicologica Brunensia*, Nr. 50/1. S. 17–29. DOI: 10.5817/MB2015-1-3 (15.12.2017).
- JUNG, Matthias (⁴2012): *Hermeneutik zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- JÜNGST, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- KABLITZ, Andreas (2016): „Wagners *Beethoven*-Schrift und die sakrale Semantik der Musik“. In: MEHLTRETTER [Hrsg.]. S. 183–205.
- KADRIĆ, Mira / KAINDL, Klaus [Hrsg.] (2016): *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- KAINDL, Klaus (1990): „Sangbare Sprache. Die Wonne der Vokale, die Patina der Konsonanten“. In: *Ü wie Übersetzen. Zeitschrift der österreichischen Übersetzergemeinschaft I*, 3/4. S. 41–52.
- ders. (1992): „... weil ich innig liebe‘. Stimme und Gestalt in der Oper ‚Carmen‘ von Bizet“. In: SNELL-HORNBY, Mary [Hrsg.]: *Translation in Mitteleuropa. Beiträge aus dem mitteleuropäischen Symposium am Institut für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung der Universität Wien, 11.–13. November 1991* (= *Folia Translatologica*, Bd. 1). Prag: Charles University. S. 59–70.
- ders. (1994): „Let’s have a party‘ – Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung“. In: SNELL-HORNBY, Mary / PÖCHHACKER, Franz / KAINDL, Klaus [Hrsg.]: *Translation Studies. An interdisciplinary* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 2). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- ders. (1995): *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer Interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (= *Studien zur Translation*, Bd. 2). Tübingen: Stauffenburg.
- ders. (1996): „Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung“. In: HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI [Hrsg.]. S. 59–72.
- ders. (1997): „Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzungen“. In: *Target* 9/2. S. 271–287.
- ders. (1998a): „Sprache und Bild in der Comic-Übersetzung“. In: KETTEMANN et al. [Hrsg.]. S. 93–105.
- ders. (1998b): „Zur Problematik der Opernübersetzung und Übertitelung“. In: SCHMID-REITER, Isolde [Hrsg.]: *Repertoire und Spielplangestaltung* (= *Schriften zur europäischen Musiktheater-Akademie*, Bd. 5). Anif / Salzburg: Müller-Speiser. S. 192–201. [= ders. 2000]
- ders. (1999/²2006): „Musiktheater“. In: SNELL-HORNBY et al. [Hrsg.]. S. 258–261.
- ders. (2000): „Zur Problematik der Opernübersetzung und der Übertitelung“. In: UFFELEN, Herbert van / HÜNING, Matthias / VOGL, Ulrike [Hrsg.]: *Musik – Sprache – Identität. Texte zum dritten Österreichisch-Niederländisch-Flämischen Sommerkolloq zum Thema ‚Musik, Sprache und Tradition‘ in Stadtschlaining, 17.-31. Juli 1999* (= *Wiener Broschüren zur niederländischen und flämischen Kultur*, Bd. 9). Wien: Institut für Niederlandistik/Germanistik. S. 77–88. [= ders. 1998b]

- ders. (2003): „Hanno ammazzato compare Mascagni‘: Italienischer *verismo* in deutscher Übersetzung“. In: SCHMID-REITER, Isolde [Hrsg.]: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Stichwort: Verismo*. Wien / Köln u. a.: Böhlau. S. 109–131.
- ders. (2004a): *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: Am Beispiel der Comicübersetzung* (= *Studien zur Translation*, Bd. 16). Tübingen: Stauffenburg.
- ders. (2004b): „Multimodality in the translation of humour in comics“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 173–192.
- ders. (2004c): „Normes et conventions dans la traduction des livrets d’opéra“. In: MARSCHALL (2004) [Hrsg.]. S. 43–54.
- ders. (2005): „Kreativität in der Übersetzung von Popularmusik“. In: *Lebende Sprachen* 50/3. S. 119–124.
- ders. (2006): „Die Sprache der Liebe: Chansons von Edith Piaf im deutschen Sprachraum“. In: OŽBOT, Martina [Hrsg.] (2006): *Translation of texts from the first half of 20th century* (= *Proceedings of the Association of Slovene Literary Translators*, Bd. 31). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. S. 242–271.
- ders. (2013): „Multimodality and Translation“. In: MILLÁN/BARTIRINA [Hrsg.]. S. 257–269.
- ders. (2015): „Von den Rändern ins Zentrum oder: Was kann die Übersetzungswissenschaft von Comics lernen“. In: MÄLZER [Hrsg.]. S. 25–46.
- ders. (2016): „Multimodales und mediales Übersetzen“. In: KADRIĆ/KAINDL [Hrsg.]. S. 120–136.
- KALISCH, Alfred (1914f./1966): „The Tribulations of a Translator“. In: *Proceedings of the Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music. 41st Session*. Vaduz: Kraus Reprint LTD. S. 145–161.
- KALLMEYER, Werner / KLEIN, Wolfgang / MEYER-HERMANN, Reinhard / NETZER, Klaus / SIEBERT, Hans-Jürgen (1974): *Lektürekolleg zur Textlinguistik* (= *Fischer-Athenäum-Taschenbücher Sprachwissenschaft*, Bd. 2050). 2 Bde. Frankfurt a. M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag.
- KALTENBACHER, Martin (2004): „Multimodality in English teaching CD-ROMs“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 119–136.
- ders. (2006): „Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte. Text-Bild-Kombinationen in Sprachlehr-CD-Roms“. In: ECKKRAMMER/HELD [Hrsg.]. S. 129–156.
- KALVERKÄMPER, Hartwig (1993): „Das fachliche Bild. Zeichenprozesse in der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse“. In: SCHRÖDER, Hartmurt [Hrsg.]: *Fachtextpragmatik* (= *Forum für Fachsprachenforschung*, Bd. 19). Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 215–238.
- KARBUSICKY, Vladimir (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik* (= *Grundrisse*, Bd. 7). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ders. (1990a): „Musikwissenschaft und Semiotik“. In: KOCH [Hrsg.]. S. 214–232.
- ders. [Hrsg.] (1990b): *Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens* (= *Texte zur Forschung*, Bd. 56). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- ders. (1993): „Gestalt und Bedeutung in der Musik“. In: MAUSER [Hrsg.]. S. 97–127.
- KARPENSTEIN-ESSBACH, Christa (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- KAUFMANN, Harald (1964/1989): „Orpheus zwischen Form und Ausdruck. Beobachtungen bei Christoph Willibald Gluck“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 154–171. [= In: *Österreichische Musikzeitschrift* 19. S. 409–421.]
- KAUTZ, Ulrich (2000): *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*. München: Iudicium Verlag.

7 Quellenverzeichnis

- KELLER, Rudi (1976): „Handlungen verstehen“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik. Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte* 4/1. S. 1–16.
- ders. (1995): *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.
- KENNER, Charmian (2003): „Embodied knowledges: young children’s engagement with the act of writing“. In: JEWITT/KRESS [Hrsg.]. S. 88–106.
- KEPPLER, Angela (2010): „Die wechselseitige Modifikation von Bildern und Texten in Fernsehen und Film“. In: DEPPERMAN/LINKE [Hrsg.]. S. 447–467.
- KESTING, Jürgen (2006): „Auch ein Freitod kann Mord sein“. In: *Hamburger Abendblatt* vom 23.11.2006 (Reihe: Vertriebene Sänger, verfemte Komponisten).
- KETOLA, Anne (2016): „Towards a multimodally oriented theory of translation: A cognitive framework for the translation of illustrated technical texts“. In: *Translation Studies* 9/1. S. 67–81.
- KETTEMANN, Bernhard / STEGU, Martin / STÖCKL, Hartmut [Hrsg.] (1998): *Mediendiskurse. verbal-Workshop Graz 1996 (= Sprache im Kontext, Bd. 5)*. Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.
- KIPP, Michael / MARTIN, Jean-Claude / PAGGIO, patrizia / HEYLEN, Dirk [Hrsg.] (2009): *Multimodal Corpora. From Models of Natural Interaction to System Applications (= Lecture Notes in Artificial Intelligence, Bd. 5509)*. Berlin / Heidelberg: Springer Verlag.
- KLEIN, Tobias R. (2008): „Musik als Text“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Supplementband. Sp. 588–595.
- KLEMM, Michael (2002a): „Ausgangspunkte: Jedem sein Textbegriff? Textdefinitionen im Vergleich“. In: FIX et al. S. 17–29.
- ders. (2002b): „Wie hältst Du’s mit dem Textbegriff? Pragmatische Antworten auf eine Gretchenfrage der (Text-)Linguistik“. In: FIX et al. S. 143–162.
- ders. (2017): „World Wide Web: Politische Kommunikation online gestalten“. In: SCHEUERMANN, Arne / VIDAL, Francesca [Hrsg.]: *Handbuch Medienrhetorik (= Handbücher Rhetorik, Bd. 6)*. Berlin / Boston: de Gruyter. S. 525–544.
- KLEMM, Michael / STÖCKL, Hartmut (2011): „Bildlinguistik – Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate“. In: DIEKMANNSENKE et al. [Hrsg.]. S. 7–18.
- KLOEPFER, Rolf (1977): „Komplementarität von Sprache und Bild. Am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 129–145.
- ders. (1982): „Grundlagen des ‚dialogischen Prinzips‘ in der Literatur“. In: LACHMANN [Hrsg.]. S. 85–106.
- ders. (1986): „Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot“. In: ders. / MÖLLER, Karl-Dietmar [Hrsg.]: *Narrativität in den Medien (= papmaks: Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, Bd. 19; = MANA: Mannheimer Analytika 4/1985)*. Münster: MAKs Publikationen / Mannheim: Mannheim-Analytiques. S. 141–181.
- ders. (1990): „Werbung und Semiotik“. In: KOCH [Hrsg.]. S. 1–24.
- ders. (1999): „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie“. In: MECKE, Jochen / ROLOFF, Volker [Hrsg.]: *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur (= Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1)*. Tübingen: Stauffenburg. S. 23–46.
- KLOEPFER, Rolf / LANDBECK, Hanne (1991): *Ästhetik der Werbung. Der Fernsehspot in Europa als Symptom neuer Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- KLUG, Nina-Maria / STÖCKL, Hartmut [Hrsg.] (2016): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext (= HSW: Handbücher Sprachwissen, Bd. 7)*. Berlin / Boston: de Gruyter.

- KNEIF, Tibor (1973/1990): „Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen Semiotik“. In: *Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 27. S. 9–12. Neudruck in: KARBUSICKY [Hrsg.] (1990b). S. 134–141.
- KNEPLER, Georg (1993): „Die Anfänge der Musik. Ein Versuch, ihrem Wesen näherzukommen“. In: MAUSER [Hrsg.]. S. 205–213.
- KNOBLOCH, Clemens (2013): „Sprach- und Literaturwissenschaft in der Germanistik: Beginn und Ende einer wunderbaren Freundschaft“. In: FINK, Wolfgang / HAAG, Ingrid / WIMMER, Katja [Hrsg.]: *Frankreich-Deutschland: Transkulturelle Perspektiven. Festschrift für Karl Heinz Götze*. Frankfurt a. M. / Bern u. a.: Peter Lang. S. 443–459.
- KOCH, Walter A. [Hrsg.] (1990): *Semiotik in den Einzelwissenschaften* (= *Bochumer Beiträge zur Semiotik*, Bd. 8). 2 Halbbände. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- KOHLMAYER, Rainer (1997): „Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungstheorie“. In: FLEISCHMANN, Eberhard / KUTZ, Wladimir / SCHMITT, Peter A.: *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 60–66.
- (2004): „Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text“. In: DAAD [Hrsg.]: *Germanistentreffen Deutschland – Italien. Bari, 8–12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Siegburg: Daemisch Mohr. S. 465–486.
- ders. (2008): „Mediale Voraussetzungen und strukturelle Besonderheiten des Literaturübersetzens. Reflexionen eines Praktikers“. In: PÖCKL [Hrsg.]. S. 43–58.
- ders. (2015a): „Die Stimme im Text als tertium comparationis beim Literaturübersetzen“. In: STOLZE, Radegundis / STANLEY, John / CERCEL, Larisa [Hrsg.]: *Translational Hermeneutics: The First Symposium*. Bukarest: Zeta Books. S. 235–257.
- ders. (2015b): „„Das Ohr vernimmt gleich und hasst den hinkenden Boten“ (Herder). Kritische Anmerkungen zu Schleiermachers Übersetzungstheorie und -praxis“. In: CERCEL/ŞERBAN [Hrsg.]. S. 107–126.
- ders. (2017): „Kreativität beim Literaturübersetzen. Eine Bestimmung auf rhetorischer Grundlage“. In: CERCEL et al. [Hrsg.]. S. 31–58.
- KOLLER, Walter (1975) (posth.): *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker* (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 23). Für den Druck überarbeitet und mit einer Einführung versehen von Helmut Hell. Tutzing: Hans Schneider. Hier insbesondere: „Zur Rolle der Instrumente in der textgebundenen Musik Chr. W. Glucks“. S. 181–220.
- KOLLER, Werner (1972): *Grundprobleme der Übersetzungstheorie unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern / München: Francke Verlag.
- KOPPEN, Erwin (1986): „Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen“. In: In: MÜLLER/WAPNEWSKI [Hrsg.]. S. 609–624.
- KRAFFT, Ulrich (1978): *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- KRESS, Gunther (1998): „Visual and verbal modes of representation in electronically mediated communication: the potentials of new forms of text“. In: SNYDER, Ilana [Hrsg.]: *Page to Screen. Taking literacy into the electronic era*. London / New York: Routledge. S. 53–79.
- ders. (2000): „Design and transformation. New theories of meaning“. In: COPE, Bill / KALANTZIS, Mary [Hrsg.]: *Multiliteracies. Literacy Learning an the Design of Social Futures*. London / New York: Routledge. S. 153–161.
- ders. (2009): „What is a mode“. In: JEWITT [Hrsg.]. S. 54–67.
- KRESS, Gunther / LEEUWEN, Theo van (1996/2006): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.

7 Quellenverzeichnis

- dies. (1999): „Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout“. In: BELL, Alan / GARRETT, Peter [Hrsg.]: *Approaches to Media Discourse*. Oxford u. a.: Blackwell. S. 186–219.
- dies. (2001): *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.
- dies. (2002): „Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour“. In: *Visual Communication* 1/3. S. 343–368.
- KRETZSCHMAR, Hermann (1904): „Zum Verständnis Glucks“. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903*, X. S. 61–76.
- ders. (1919): *Geschichte der Oper*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Édition du Seuil.
- dies. (1971): „L’expansion de la sémiotique“. In: dies. / REY-DEBOVE, Josette / UMIKER, Donna Jean: *Essays in Semiotics. Essais de sémiotique*. The Hague / Paris: Mouton. S. 31–45.
- KRUEGER, Gertraude (1986): „Roh-Übersetzungen sind eher Blind-Übersetzungen. Über das Synchronisieren von Filmen“. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 36/4. S. 611–613.
- KUHN, Bernhard (2005): *Die Oper im italienischen Film (= FORA, Studien zur Literatur und Sprache*, Bd. 9). Essen: Die Blaue Eule Verlag.
- KÜHNEL, Jürgen (1986): „Wagners Schriften“. In: MÜLLER/WAPNEWSKI [Hrsg.]. S. 471–588.
- KUNZE, Stefan (1982/1989): „Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur‘ des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 390–418.
- ders. (1983): *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- KÜPPER, Joachim (2006): „Einige Überlegungen zu Musik und Sprache“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51/1. S. 9–41.
- KUPSCH-LOSEREIT, Sigrid (1996): „Kognitive Verstehensprozesse beim Übersetzen“. In: LAUER et al. [Hrsg.]. S. 217–228.
- KUSAN-WINDWEH, Kara (1997): „Verzeichnis musikalischer Bearbeitungen des Orpheus-Stoffes“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Sachteil: Bd. 7. Sp. 1104–1107.
- KUSSMAUL, Paul (1996): „Die Bedeutung des Verstehensprozesses für das Übersetzen“. In: LAUER et al. [Hrsg.]. S. 229–238.
- ders. (2000): *Kreatives Übersetzen (= Studien zur Translation*, Bd. 10). Tübingen: Stauffenburg.
- ders. (2007/³2015): *Verstehen und Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- KVAM, Siegmund (2014): „Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern. Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse“. In: *trans-kom* 7/1. S. 115–139.
- LA MOTTE-HABER, Helga de (1977): „Komplementarität von Sprache, Bild und Musik. Am Beispiel des Spielfilms“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 146–154.
- LA VIA, Stefano (2006): *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte (= Il pensiero musicale*, Bd. 3). Rom: Carocci editore.
- LACHMANN, Renate [Hrsg.] (1982): *Dialogizität (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, A Bd. 1). München: Wilhelm Fink Verlag.
- dies. (1982): „Dialogizität und poetische Sprache“. In: dies. [Hrsg.]. S. 51–62.
- LADMIRAL, Jean-René (2004): „L’esthétique de la traduction et ses prémisses musicales“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 29–41.

- LANCASTER, Lesley (2001): „Staring at the page: the functions of gaze in a young child's interpretation of symbolic forms“. In: *Journal of Early Childhood Literacy* 1/2. S. 131–152. DOI: 10.1177/14687984010012001 (15.12.2017).
- LANDIS, Martina (2013): *Untertitelung von Dialekt und Humor als Übersetzungsproblem. Analyse der bundesdeutschen und schweizerdeutschen Untertitel des Films Bienvenue chez les Ch'tis. Genf: Masterarbeit*. URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:30909> (15.12.2017).
- LANGER, Wiebke (2014): *Probleme der Librettoübersetzung. Am Beispiel von Mozarts Oper Le nozze di Figaro* (= *Kontrastive Linguistik*, Bd. 4). Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.
- LASSWELL, Harold D. (1948): „The Structure and Function of Communication in Society“. In: BRYSON, Lyman [Hrsg.]: *The Communication of Ideas. A Series of Addresses*. New York: Harper Row. S. 32–51.
- LAUER, Angelika / GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun / HALLER, Johann / STEINER, Erich [Hrsg.] (1996): *Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- LAURENCIE, Lionel de la (1934): *Orphée de Gluck* (= *Les chef-d'œuvres de la musique expliqués*). Paris: Mellottée éditeur.
- LEEUEWEN, Theo van (1999): *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillan.
- ders. (2005): *Introducing Social Semiotics*. London / New York: Routledge.
- LEISI, Ernst (1986/1995): „Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung“. In: ders.: *Streiflichter. Unzeitgemäße Essays zu Kultur, Sprache und Literatur*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 147–154.
- LEMPERT, Georg (1934/35): „Opern-Übersetzungen“. In: *Die Musik* 27/I. S. 258–260.
- LEOPOLD, Silke (2006): *Die Oper im 17. Jahrhundert* (= *Geschichte der Oper*, Bd. 1). Laaber: Laaber-Verlag.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1957): „Opernübersetzung“. In: *Neue Zeitschrift für Musik: offizielles Nachrichtenorgan für den Arbeitskreis für Schulmusik und Allgemeine Musikpädagogik*, Sitz Hannover, und des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München. Bd. 118/ Heft 4. Mainz: Verlag Neue Zeitschrift für Musik. S. 214–217.
- LEVÝ, Jiří (1969): *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum Verlag.
- LICHTENTHAL, Julia (2018): „L'invention de la topographie dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*“. In: ASHOLT et al. [Hrsg.]. S. 39–46.
- LIDOV, David (2005): *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- LIEB, Hans-Heinrich (1977): „Grammatische Bedeutung in natürlichen Sprachen“. In: POSNER/ REINECKE [Hrsg.]. S. 157–166.
- LIEBERT, Wolf-Andreas (2011): „Mit Bildern Wissenschaft vermitteln. Zum Handlungscharakter visueller Texte“. In: DIEKMANNSENKE et al. [Hrsg.]. S. 357–368.
- LIM, Fei Victor (2004): „Developing an integrative multi-semiotic model“. In: O'Halloran, Kay L. [Hrsg.]: *Multimodal Discourse Analysis. Systemic Functional Perspectives*. London / New York: Continuum. S. 220–246.
- LINDE, Zoe de / KAY, Neil (1999): *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- LINKE, Angelika / FEILKE, Helmut [Hrsg.] (2009): *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt* (= *Reihe germanistischer Linguistik*, Bd. 283). Tübingen: Niemeyer.
- LOFFREDO, Eugenia / PERTEGHELLA, Manuela (2006): „Introduction“. In: dies. [Hrsg.]: *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London / New York: Continuum.

7 Quellenverzeichnis

- LOUBINOX, Gérard (1994). „Gli adattamenti francesi di Rossini: il caso Castil-Blaze“. In: FABBRI, Paolo [Hrsg.]: *Gioachino Rossini. 1792–1992. Il testo e la scena.* (= *Saggi e fonti*, Bd. 1). Pesaro: Fondazione Rossini. S. 649–667.
- ders. (2004): „Cadre métrique et/ou rythme intérieur dans les problèmes de traduction“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 55–64.
- LOW, Peter (2003): „Singable translations of songs“. In: *Perspectives. Studies in Translationology* 11/2. S. 87–103.
- ders. (2005): „The Pentathlon Approach to Translating Songs“. In: GORLÉE [Hrsg.]. S. 185–212.
- ders. (2005): „Translating Songs that Rhyme“. In: *Perspectives. Studies in Translationology* 16/1–2. S. 1–20. DOI: 10.1080/13670050802364437 (15.12.2017).
- LÜDDEMANN, Stefan / HEINZE, Thomas [Hrsg.] (2016): *Einführung in die Bildhermeneutik. Methoden und Beispielanalysen.* Wiesbaden: Springer Verlag.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2013): „Der Kulturtransferansatz“. In: SOLTE-GRESSER et al. [Hrsg.]. S. 37–50.
- LYBERG, Bertil (1998): „Device and method for dubbing an audio-visual presentation which generates synthesized speech and corresponding facial movements“. Washington D. C., US-Patent, Nr. 5,826,234 (20. Oktober 1998).
- MACHATIUS (1982): „„Ach verloren Eurydike“. Versuch zur Frage der Opern-Verdeutschung anhand eines berühmten Beispiels“. In: GÖRNER, Rüdiger [Hrsg.]: *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag. S. 133–144.
- MALBLANC, Alfred (1944/⁴1968): *Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essay de représentation linguistique comparée et étude de traduction* (= *Bibliothèque de stylistique comparée*, Bd. 2). Paris u. a.: Didier.
- MÄLZER, Nathalie (2013): „Der Einfluss der Übersetzungsmodalitäten auf den filmischen Dialog“. In: *trans-kom* 6/2. S. 260–284.
- dies. [Hrsg.] (2015): *Comics – Übersetzungen und Adaptationen* (= *TransÜD*, Bd. 76). Berlin: Frank & Timme.
- dies. (2015a): „Vom Comicübersetzen und -adaptieren als Umcodierungsprozess komplexer Zeichengebilde“. In: dies. [Hrsg.]. S. 11–21.
- dies. (2015b): „Taxonomien von Bild-Text-Beziehungen im Comic“. In: dies. [Hrsg.]. S. 47–63.
- MÄLZER-SEMLINGER, Nathalie (2011): „Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen“. In: *Lebende Sprachen*, Bd. 56, Heft 2. S. 214–223.
- MANDL, Heinz / LEVIN, Joel R. (1989): *Knowledge acquisition from text and pictures.* Amsterdam / New York u. a.: Elsevier Science Publisher.
- MANNLICH, Johann Christian von (1813ff./1966): *Rokoko und Revolution. Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich. 1741–1821.* Hrsg. von Eugen Stollreither, neu bearbeitet durch Friedrich Matthesius. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- MARCELLO, Benedetto (ca. 1720): *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire l'opere Italiane in Musica all'uso moderno.* Venedig: o. V.
- MARICA, Marco (1997): „Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763–1813)“. In: SCHNEIDER, Herbert / WILD, Nicole [Hrsg.]: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den internationalen Kongreß Frankfurt 1994* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen*, Bd. 3). Hildesheim: Georg Olms Verlag. S. 385–447.
- MARSCHALL, Gottfried [Hrsg.] (2004): *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques.* Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- ders. (2004): „Introduction. Traduire l'opéra : quel défi“. In: ders. [Hrsg.]. S. 11–26.
- MARTELLO, Pierjaco (1715/1735): *Della tragedia antica e moderna.* In: *Opere di Pierjaco Martello*, Tomo primo. Bologna: Lelio dalla Volpe.

- MARTINET, André (1960⁵1971): *Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Aus dem Französischen von Anna Fuchs. Stuttgart u. a.: Verlag W. Kohlhammer.
- MARTEN, Sylke / SPERFELD, Stefan (2008): „Kommunikationsdesign – Zur Sinnhaftigkeit der Materialität von Kommunikaten“. In: POHL [Hrsg.]. S. 109–141.
- MARTY, Éric [Hrsg.] (1969): *Roland Barthes. Œuvres complètes*. Bd. I: 1942–1965. Paris: Éditions du Seuil.
- MARX, Adolf B. (1863): *Gluck und die Oper*. 2 Bde. Berlin: Verlag Otto Janke.
- MASER, Siegfried (1977): „Arten der Superzeichenbildung“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 83–106.
- MASON, Ian (1989): „Speaker meaning and reader meaning; preserving coherence in Screen Translating“. In: KÖLMEL, Rainer / PAYNE, Jerry [Hrsg.]: *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: University Press. S. 13–24.
- MATAMALA, Anna / ORERO, Pilar (2008): „Opera Translation. An Annotated Bibliography“. In: SUSAM-SARAJEVA [Hrsg.]. S. 427–451.
- MATEO, Marta (2001): „Performing musical texts in a target language: the case of Spain“. In: *Across Languages and Cultures* 2/1. S. 31–50.
- MATTHIESSEN, Christian M. I. M. (2007): „The multimodal page. A Systematic Functional Exploration“. In: ROYCE/BOWCHER [Hrsg.]. S. 1–62.
- MAUSER, Siegfried (1987): „Musikalische Dramaturgie und Phänomene der Personencharakteristik in Glucks ‚Orfeo‘“. In: CROLL/WOITAS [Hrsg.]. S. 124–128.
- ders. [Hrsg.] (1993): *Kunst Verstehen. Musik Verstehen. Ein Interdisziplinäres Symposium* (München 1992). Laaber: Laaber Verlag.
- MAVERS, Diane (2003): „Communicating meanings through image composition, spatial arrangement and links in primary school student mind maps“. In: JEWITT/KRESS [Hrsg.]. S. 19–33.
- MAYER, Ralph (1918): „Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern“. In: ABERT [Hrsg.]. S. 1–90.
- MAYORAL, Roberto / KELLY, Dorothy / GALLARDO, Natividad (1988): „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation“. In: *Meta: Journal des traducteurs* 33/3. S. 356–367.
- MECKBACH, Willy (1937a): „Mozart deutsch“. In: *Die Literatur* 39/11. S. 328–331.
- ders. (1937b): „Zur Mozart-Verdeutschung“. In: *Die Literatur* 39/11. S. 644.
- MEHLTRETTTER, Florian [Hrsg.] (2016): *Wie semantisch ist die Musik? Beiträge zur Semiotik, Pragmatik und Ästhetik an der Schnittstelle von Musik und Text*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag.
- MERBACH, Paul Alfred (1917): „Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Don Juan-Textes“. In: *Die Scene: Blätter für Bühnenkunst* VII. S. 101–123.
- MERLIN, Christian (2004): „Avatars du *Ring* de Wagner : l’histoire de ses traductions françaises“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 467–478.
- MERTEN, Klaus (1999): *Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. 3 Bde. Bd. 1: *Grundlagen der Kommunikationswissenschaft*. Münster u. a.: LIT Verlag.
- MERTENS, Eva (2011): *Der deutsche Verdi. Librettoübersetzung im gesellschaftlich-ästhetischen Wandel*. Wien: Praesens Verlag.
- MICKE, Arthur (1998): *La Traviata. Verführt? Verirrt? Oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche*. Mannheim: AMS.
- MILLÁN, Carmen / BARTRINA, Francesca (1999): *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon: Routledge.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1986): *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

- MOCK, Thomas (2006): „Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs“. In: *Publizistik* 51/2. S. 183–200.
- MOHAN, Bernard / SLAYTER, Tammy / KOBAYASHI, Emi / LUO, Lynn / KOBAYASHI, Masaki / KANGLI, Ji (2007): „Multimodal Scientific Representations Across Languages and Cultures“. In: ROYCE/BOWCHER [Hrsg.]. S. 275–298.
- MOLES, Abraham (1977): „Superzeichenbildung und Problemlösung in der künstlerischen Kommunikation“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 69–72.
- MONELLE, Raymond (1996): „What is a musical text?“. In: TARASTI, Eero [Hrsg.]: *Musical Semiotics in Growth*. Imatra / Bloomington: Indiana University Press. S. 245–260.
- ders. (2000): *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria (2008): „Zwischen Kontingenz und Ordo – Das Emblem der Renaissance und Barock“. In: dies.: *Was ist Dichtung?* (= *Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 36.) Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter. S. 197–222.
- MORRIS, Charles W. (1946/1973): *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Dt. Übersetzung von Achim Eschbach, Günther Kopsch. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- MORRIS, Christopher (2002): *Reading opera between the lines: orchestral interludes and cultural meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOSER, Hans Joachim (1940): *Christoph Willibald Gluck. Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- MOUNIN, Georges (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. Dt. Übersetzung von Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- MUBENGA, Kajingulu Somwe (2009): „Towards a Multimodal Pragmatic Analysis of Film Discourse in Audiovisual Translation“. In: *Meta: Journal des traducteurs* 54/3. S. 466–484.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1942/1989): „Die Bedeutung der Ästhetik“. In: CHVÁTÍK [Hrsg.]. S. 59–75.
- MÜLLER, Cornelia / CIENKI, Alan / FRICKE, Ellen / LADEWIG, Silvia / MCNEILL, David / TESSENDORF, Sedinha [Hrsg.] (2013): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction* (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 38.1). Berlin / Boston: de Gruyter.
- MÜLLER, Jörg-Dietmar (1982): *Die Uebertragung fremdsprachlichen Filmmaterials ins Deutsche: eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg.
- MÜLLER, Jürgen E. (1982): „Face-to-face Interaction as a Model of Multimedial Communication Analysis“. In: HESS-LÜTTICH [Hrsg.] (1982a). S. 18–29.
- ders. (1996): *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation* (= *Film und Medien in der Diskussion*, Bd. 8). Münster: Nodus Publikationen.
- MÜLLER, Wendelin G. [Hrsg.] (1999): *Semiotik der Werbung* (= *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 21, Heft 2). Tübingen: Stauffenburg. S. 139–272.
- MÜLLER, Ulrich / WAPNEWSKI, Peter [Hrsg.]: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- MÜLLER-BLATTAU, Joseph (1954/1989): „Gluck und Racine“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.] (1989). S. 83–97. [= In: *Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie- Lettres III*, 1/2: *Mélanges d'histoire littéraire offerts à M. Paul Dimoff par ses collègues de la Faculté des Lettres*. S. 219–229.]
- MUNTIGL, Peter (2004): „Modelling multiple semiotic systems. The case of gesture and speech“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 31–50.
- NERGAARD, Siri (2000): „Un approccio semiotico alla traduzione multimediale“. In: BOLLETTIERI BOSINELLI et al. [Hrsg.]. S. 431–449.

- NIDA, Eugene A. (1964): *Towards a science of translating. With special reference to principles and procedures involved in bible translating*. Leiden: E. J. Brill.
- ders. (2001): *Contexts in Translating* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 41). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- NIDA, Eugene A. / TABER, Charles R. (1969): *The Theory and Practice of Translation* (= *Helps for Translators*, Bd. VIII). Leiden: E. J. Brill.
- NIKULA, Henrik (2012): *Der literarische Text – eine Fiktion. Aspekte der ästhetischen Kommunikation durch Sprache*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- NORD, Christiane (1988/⁴2009): *Textanalyse und Übersetzen*. Tübingen: Julius Groos.
- dies. (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften* (= *UTB*, Bd. 1734). Tübingen / Basel: Francke Verlag.
- dies. (1997): „So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte“. In: KELLER, Rudi [Hrsg.]: *Linguistik und Literaturübersetzen* (= *Transfer*, Bd. 11). Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 35–59.
- NOSKE, Frits (1994): „Verbal and musical semantics in opera: denotation and connotation“. In: BERNHART [Hrsg.]. S. 35–50.
- NÖTH, Winfried (²2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- ders. (2000): „Der Zusammenhang von Text und Bild“. In: BRINKER, Klaus / ANTOS, Gerd / HEINEMANN, Wolfgang / SAGER, Sven F. [Hrsg.]: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung* (= *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 16.1). Berlin / New York: de Gruyter. S. 489–496.
- O’HALLORAN, Kay L. (1999): „Interdependence, interaction and metaphor in multisemiotic texts“. In: *Social Semiotics* 9/3. S. 317–354.
- ders. [Hrsg.] (2004): *Multimodal discourse analysis. Systemic functional perspectives*. New York / London: Continuum.
- ders. (2011): „Multimodal Discourse Analysis“. In: HYLAND, Ken / PALTRIDGE, Brian [Hrsg.]: *The Continuum Companion to Discourse Analysis*. New York / London: Continuum International Publishing Group. S. 120–137.
- OITTINEN, Riita (1993): „The Situation of Translating for Children“. In: HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa / NORD, Christiane [Hrsg.]: *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß* (= *studia translatoologica*, A/Bd. 3). Tampere: Tampereen Yliopisto. S. 321–334.
- dies. (2000): *Translating for children* (= *Garland reference library of the humanities*, Bd. 2150; *Children’s literature and culture*, Bd. 11). New York: Garland.
- OOMEN, Ursula (1975): „Wort – Bild – Nachricht: semiotische Aspekte des Comic Strip ‚Peanuts‘“. In: *Linguistik und Didaktik* 22. S. 247–259.
- OPPOLZER, Markus (2010): „Makrostrukturelle Erzählstrategien in Chris Ware’s *Building Stories*“. In: STÖCKL [Hrsg.]. S. 173–181.
- ORERO, Pilar / MATAMALA, ANNA (2007): „Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers“. In: *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice* 15/4. S. 262–277. DOI: 10.1080/13670050802326766 (15.12.2017).
- ORTEGA Y GASSET, José (1937/1977): *Miseria y Esplendor de la Traducción*. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Katharina Reiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- ORTNER, Lorelies (2013): „Visuell markierte Wortbildungen: Plädoyer für eine visiolinguistische Nominationsforschung“. In: BORN, Joachim / PÖCKL, Wolfgang [Hrsg.]: „Wenn die Ränder ins Zentrum rücken“. *Außenseiter in der Wortbildung(sforschung)* (= *Sprachwissenschaft*, Bd. 14). Berlin: Frank & Timme. S. 43–83.
- OSSENKOP, Christina / VELDRE-GERNER, Georgia [Hrsg.] (2016): *Zwischen den Texten. Die Übersetzung an der Schnittstelle von Sprach- und Kulturwissenschaft* (= *Romanische Sprachen und ihre Didaktik*, Bd. 57). Stuttgart: ibidem-Verlag.

7 Quellenverzeichnis

- OTTO, Werner (1954): „Die Opernübersetzung – ein Beitrag zum Musiktheater“. In: Intendanz der Komischen Oper Berlin [Hrsg.]: *Die Komische Oper 1947 – 1954*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 41–53.
- OVERBECK, Anja (2011): *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil* (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 364). Berlin / Boston: de Gruyter.
- PAEPCKE, Fritz (1986): *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Hrsg. von Klaus Berger und Hans-Michael Speier. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- PAHL, Kate (1999): *Transformations: Children's Meaning Making in Nursery Education*. Stoke on Trent: Trentham Books.
- PANAGL, Oswald (1993): „Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, ‚falsche Freunde‘“. In: MAUSER [Hrsg.]. S. 31–38.
- PAUMGARTNER, Bernhard (⁴1945): *Mozart*. Freiburg / Zürich: Atlantis Verlag.
- PEČMAN, Rudolf (1973): „Zu den tschechischen Theorien der nationalen Wiedergeburtzeit über die Übersetzung von Operntexten“. In: *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis* 1973/8. Dt. Übersetzung von Jan Gruna. S. 21–40.
- PEIRCE, Charles S. [CP – *Collected Papers*]: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. URL: <https://colorsemitotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (15.12.2017).
- PELZ, Heidrun (¹⁰2007): *Linguistik. Eine Einführung*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- PENAMARÍN, Cristina (2011): „Dialogue between Meaning Systems in Intermedial Texts“. In: *CLC Web: Comparative Literature and Culture* 13/3. S. 1–9.
DOI: 10.7771/1481-4374.1795 (15.12.2017).
- PÉRENNEC, Marie-Hélène (2002): „Von der notwendigen Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion bei einer Text-Typologie“. In: FIX et al. [Hrsg.]. S. 97–106.
- PEYSER, Herbert F. (1922): „Some Observations on Translation“. In: *The Musical Quarterly* VIII/3. S. 353–371.
- PFISTER, Manfred (1977/¹2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- ders. (1985): „Konzepte der Intertextualität“. In: BROICH/PFISTER [Hrsg.]. S. 1–30.
- PLATON (zw. 390 und 370 v. Chr./2000): *Politeia. Der Staat*. Deutsche Übersetzung von Rudolf Rufener. Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler Verlag.
- PÖCKL, Wolfgang [Hrsg.] (2008): *Im Brennpunkt: Literaturübersetzung* (= *Forum Translationswissenschaft*, Bd. 8). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- ders. (2010): „Literaturübersetzung als Literaturvermittlung“. In: ZYBATOW, Lew N. [Hrsg.]: *Translationswissenschaft. Stand und Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 159–180.
- ders. (2017): „Sprachgefühl und das Übersetzen von Kinderliteratur“. In: CERCEL et al. [Hrsg.]. S. 77–93.
- POHL, Inge [Hrsg.] (2008): *Semantik und Pragmatik – Schnittstellen* (= *Sprache. System und Tätigkeit*, Bd. 59). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.
- PORZIG, Walter (1934): „Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen“. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 58. S. 70–97.
- POSNER, Roland (1977a): „Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften“. In: ders./REINECKE [Hrsg.]. S. 3–10.
- ders. (1977b): „Semiotische Paradoxien in der Sprachverwendung. Am Beispiel von Sternes *Tristram Shandy*“. In: ders./REINECKE [Hrsg.]. S. 109–128.
- ders. (1986): „Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation“. In: BOSSHARDT [Hrsg.]. S. 267–313.
- POSNER, Roland / REINECKE, Hans-Peter [Hrsg.] (1977): *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften* (= *Schwerpunkte Linguistik und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 14). Wiesbaden: Athenaion.

- POSSART, Ernst von (1908): „Die Sprache des Operntextes“. In: *Die Schaubühne* IV/42. [Kommentar zu Caspari 1908]. S. 361.
- POYATOS, Fernando (1987): „Nonverbal Communication in Simultaneous and Consecutive Interpretation: A Theoretical Model and New Perspectives“. In: *TEXTcon TEXT* 2.2/3. S. 73–108.
- POYATOS, Fernando (1997): *Nonverbal Communication and Translation. New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 17). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- PROSS, Harry (1972): *Medienforschung. Film – Funk – Presse – Fernsehen*. Darmstadt: Carl Habel Verlagsbuchhandlung.
- PRUNČ, Erich (²2002): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 2 Bde. Bd. 1: Orientierungsrahmen*. Graz: Selbstverlag.
- PRUYS, Guido Marc (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden* (= *Medienbibliothek*, Serie B, Bd. 14). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- PÜSCHEL, Ulrich (1997): „Puzzle-Texte“ – Bemerkungen zum Textbegriff“. In: ANTOS, Gerd / TIETZ, Heike [Hrsg.]: *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 27–41.
- PYM, Anthony (1992): „The relations between translation and material transfer“. In: *Target* 4/2. S. 171–189.
- RADMANN, Friedrich (2003): *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation* (= *Schriftenreihe des Instituts für Technik- und Umweltrecht der Technischen Universität Dresden*, Bd. 17). Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.
- dies. (2008): „Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung“. In: HOFF, Dagmar / SPIES, Bernhard [Hrsg.]: *Textprofile intermedial* (= *Kontext*, Bd. 6). München: Meidenbauer. S. 19–47.
- RAMLOW, Rudolf (1936): „Die Rettung Mozarts vor jüdischen und schlechten Übersetzern seiner Opern“. In: *Bausteine zum deutschen Nationaltheater* 10. S. 297–300.
- RASTIER, François (1972/1974): „Systematik der Isotopien“. In: KALLMEYER et al. [Hrsg.], Bd. 2. Aus dem Französischen von Klaus Netzer. S. 153–190. (= „Système-tique des Isotopies“. In: Greimas, Algirdas J. (1972): *Essais de sémitique poétique*. Paris: Larousse. S. 80–106.)
- ders. (2003): „Hermeneutik und Linguistik. Die Überwindung des Mißverständnisses“. In: HASS, Ulrike / KÖNIG, Christoph [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute*. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 137–146.
- REINART, Sylvia (2004): „Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation“. In: KOHLMAYER, Rainer / PÖCKL, Wolfgang [Hrsg.]: *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst* (= *Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft*, Bd. 38). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang Verlag. S. 73–112.
- REINECKE, Hans-Peter (1977): „Die Freischütz-Ouvertüre: eine psychologische Interpretation“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 244–249.
- REISS, Katharina (1976/³1993): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- dies. (1971): *möglichkeiten und grenzen der übersetzungskritik. kategorien und kriterien für eine sachgerechte beurteilung von übersetzungen*. München: Hueber.
- dies. (1980): „Zeichen oder Anzeichen? Probleme der AS-Textanalyse im Blick auf die Übersetzung“. In: WILSS [Hrsg.]. S. 63–72.
- dies. (1995/²2000): *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen* (= *WUV Studienbücher*, Bd. 1). Wien: Universitätsverlag.

7 Quellenverzeichnis

- REISS, Katharina / VERMEER, Hans J. (1984/²1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (= *Linguistische Arbeiten*, Bd. 147). Tübingen: Niemeyer.
- RICHTER, Helmut / WEGNER, Dirk (1977): „Die wechselseitige Ersetzbarkeit sprachlicher und nichtsprachlicher Zeichensysteme“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 215–231.
- RIKE, Sissel Maria (2014): „Transcreation – A Service to be Provided by Translators and an Area of Research for Translation Studies?“ In: *EST Newsletter* 44, 8–9.
- RISKU, Hanna (1998): *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit* (= *Studien zur Translation*, Bd. 5). Tübingen: Stauffenburg.
- RIVA, Giuseppe (1728): *Avviso ai compositori ed ai cantanti*. London: Tomaso-Edlin.
- RENNERT, Sylvi (2008): „Visual Input in Simultaneous Interpreting“. In: *Meta: Journal des traducteurs* 53/1. S. 204–217.
- dies. (2010): „The impact of fluency on the subjective assessment of interpreting quality“. In: *The Interpreters' Newsletter* 15. S. 101–115.
- ROBERT, Jörg [Hrsg.] (2017): *Intermedialität in der frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte* (= *Frühe Neuzeit*, Bd. 209). Berlin / Boston: De Gruyter.
- ROKEBY, David (o. J.): *Challenges in Intermodal Translation of Art*. URL: <http://www.davidrokeby.com/articles.html> (15.12.2018).
- ROMERO FRESCO, Pablo (2006): „The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic Friends“. In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 134–151.
- ROSATO, Paolo (2016): „Intermedialità e strategie del sistema-testo nello studio del rapporto fra poesia e musica. Qualche esempio dalle *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) di Giulio Caccini“. In: MEHLTRETTER [Hrsg.]. S. 91–132.
- ROSENDORFER, Herbert (1962): „Wer hilft dem Ritter Gluck? Über die ‚Bearbeitungen‘ der Oper ‚Orpheus‘“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 123. S. 449–451.
- ROTH, Kersten Sven / SPITZMÜLLER, Jürgen [Hrsg.] (2007): *Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation*. Konstanz: UVK Gesellschaft.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1768): *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne.
- ders. (o. J./1984): „Brief an Grimm über die italienische und die französische Oper“. In: GÜLKE/GÜLKE [Hrsg.]. S. 8–18.
- ROYCE, Terry D. (2007): „Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis“. In: ders./BOWCHER [Hrsg.]. S. 63–109.
- ROYCE, Terry D. / BOWCHER, Wendy L. [Hrsg.] (2007): *New directions in the analysis of multimodal discourse*. London / New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- RUDOLPH, Alexander (2015): *Für und Wider die Librettologie. Zur Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*. Bayreuth: Univ. Diss. URL: https://pub.uni-bayreuth.de/1901/1/DISS_Libretto.pdf (15.12.2017).
- RUSCH, Doris C. (2006): „Print im Web: Von der Möglichkeit von der Web-Inszenierung zur Erzeugung online-journalistischer Gesamtzeugnisse“. In: ECKKRAMMER/HELD [Hrsg.]. S. 61–82.
- SACHS-HOMBACH, Klaus / SCHIRRA, Jörg R. J. (2011): „Prädikative und modale Bildtheorie“. In: DIEKMANN-SHENKE et al. [Hrsg.]. S. 97–119.
- SAINT-EVREMOND, Charles (1670/1981): „Sur les Opéras à Monsieur le duc de Bouquingnant“. In: BECKER, Heinz [Hrsg.] (1981): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel / Basel / London: Bärenreiter. S. 136–140.
- SATTLER-HOVDAR, Nina (2016): *Translation – Transkreation. Vom Über-Setzen zum Über-Texten*. Berlin: BDÜ Fachverlag.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916) [posthum]: *Cours de linguistique générale*. In: WUNDERLI, Peter (2013). S. 60–440.
- SASSE, Sylvia (2010): *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- SCHERER, Klaus R. (1977): „Affektlaute und vokale Embleme“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 199–214.

- SCHERING, Arnold (1927): „Symbol in der Musik“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 21. S. 379–388. Neudruck in: KARBUSICKY [Hrsg.] (1990b). S. 37–46.
- SCHILLING-WANG, Britta (1997): „Orpheus als Operntheater“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Überarbeitung eines Artikels aus *MGG* 1 (H. C. Wolff), Sachteil: Bd. 7. Sp. 1103f.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. (1813/1963): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: STÖRIG, Hans Joachim [Hrsg.]: *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 38–69.
- ders. (1838/1995): *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hrsg. von M. Frank. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SCHMALE, Wolfgang [Hrsg.] (2003): *Kulturtransfer (= Wiener Schriften zur Geschichte der Neuzeit, Bd. 2)*. Innsbruck / Wien u. a.: StudienVerlag.
- ders. (2003): „Einleitung: Das Konzept ‚Kulturtransfer‘ und das 16. Jahrhundert. Einige theoretische Grundlagen“. In: ders. [Hrsg.]. S. 41–61.
- SCHMID-REITER, Isolde (2002): „Originalsprache, Übersetzung, Übertitelung? Die Meinung des Publikums“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 46/3–4. S. 151–166.
- SCHMIDT, Lothar [Hrsg.] (1973): *Wortfeldforschung. Zur Geschichte und Theorie des sprachlichen Feldes (= Wege der Forschung, Bd. CCL)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHMIDT, Wolf G. (2011): „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘. Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2. S. 157–179.
- SCHMITT, Reinhold (2004): „Bericht über das 1. Arbeitstreffen ‚Multimodale Kommunikation‘“. In: *Sprachreport* 20/1. S. 31–34.
- ders. [Hrsg.] (2007): *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion (= Studien zur deutschen Sprache, Bd. 38)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- SCHMITT, Peter A. (2002): „Nonverbale Textelemente als Quelle und Lösung von Übersetzungsproblemen“. In: ZYBATOW, Lew [Hrsg.]: *Translation zwischen Theorie und Praxis (= Forum Translationswissenschaft, Bd. 1)*. Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang. S. 191–213.
- SCHMITZ, Ulrich (2003a): „Text-Bild-Metamorphosen in Medien um 2000“. In: SCHMITZ/WENZEL [Hrsg.]. S. 241–263.
- ders. (2003b): „Deutsche Schriftsprache in hypermedialer Umgebung. Technisch motivierter Sprachwandel zwecks effizienter Ordnung komplexer Sinnfragmente“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. S. 253–273.
- ders. (2007): „Sehlesen. Text-Bild-Gestalten in massenmedialer Kommunikation“. In: ROTH/SPITZMÜLLER [Hrsg.]. S. 93–108.
- ders. (2011): „Sehflächenforschung. Eine Einführung“. In: DIEKMANN-SHENKE et al. [Hrsg.]. S. 23–42.
- SCHMITZ, Ulrich / WENZEL, Horst [Hrsg.] (2003): *Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 177)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- SCHMUSCH, Rainer (2009a): „„La vie est un voyage“. Vertonter Text in Übersetzung: Lied und Oper als Kulturvermittler“. In: GIL/SCHMELING [Hrsg.]. S. 181–193.
- ders. (2009b): „Zur Einführung: Libretto-Übersetzung und Kulturtransfer – Genese einer Forschungsperspektive“. In: SCHNEIDER/SCHMUSCH [Hrsg.]. S. 13–34.
- ders. (2009c): „Faust übersetzt: Berlioz’ *Damnation* im Deutschen, Englischen und Italienischen – Aspekte eines evolutiven Kulturtransfers“. In: SCHNEIDER/SCHMUSCH [Hrsg.]. S. 75–129.
- SCHNEIDER, Bernhard (1977): „Zur Tätigkeit des Entwerfens in der Architektur“. In: POSNER/REINECKE [Hrsg.]. S. 49–57.

7 Quellenverzeichnis

- SCHNEIDER, Herbert (1981): „Opern Lullys in deutschsprachigen Bearbeitungen“. In: FLOROS, Constantin / MARX, Hans Joachim / PETERSEN, Peter [Hrsg.]: *Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich. Mozart und seine Zeit* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5). Laaber: Laaber Verlag. S. 69–80.
- ders. (1997): „Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Zum Verlauf und zu den Problemen eines Transfer-Zyklus“. In: LÜSEBRINK, Hans-Jürgen / REICHARDT, Rolf / KEILHAUER, Annette / NOHR, René [Hrsg.]: *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770–1815*. Teilband 2. Leipzig: Universitätsverlag. S. 587–670.
- ders. (2004): „Die Übersetzung von Grétry-Opern durch Johann Heinrich Faber für Marchands Churfürstliche deutsche Schaubühne“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 143–199.
- ders. (2005a): „Peter Cornelius als Berlioz-Übersetzer“. In: BRZOSKA, Matthias / HOFER, Hermann / STROHMANN, Nicole K. [Hrsg.]: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*. Laaber: Laaber-Verlag S. 84–106.
- ders. (2005b): „Zu den deutschen Übersetzungen der ‚Huguenots‘“. In: BETZWIENER, Thomas / BRANDENBURG, Daniel / FRANKE, Rainer / JACOBSHAGEN, Arnold / LINHARDT, Marion / SCHROEDTER, Stephanie / STEIERT, Thomas [Hrsg.]: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*. München: Ricordi. S. 347–376.
- ders. (2008): „Übersetzung“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Supplement. Sp. 983–994.
- ders. (2009a): „Vertonter Text in Übersetzung oder: Kann man *Die Meistersinger von Nürnberg* und Aristide Bruants ‚À Batignolle‘ übersetzen?“ In: GIL/SCHMELING [Hrsg.]. S. 195–227.
- ders. (2009b): „Die Übersetzungen von Wagners Parsifal ins Französische und Italienische. Zur Interkulturalität der Opernübersetzung“. In: SCHNEIDER/SCHMUSCH [Hrsg.]. S. 184–274.
- SCHNEIDER, Herbert / BÉHAR, Pierre / SCHMUSCH, Rainer (2006): „Librettoübersetzung und Kulturtransfer – ein Forschungsprojekt“. In: SCHNEIDER, Herbert / SCHMUSCH, Rainer [Hrsg.]: *50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes. Rückblicke, Perspektiven und eine Bibliographie*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes. S. 27–35.
- SCHNEIDER, Herbert / SCHMUSCH, Rainer [Hrsg.] (2009): *Librettoübersetzung: Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= *Musikwissenschaftliche Publikationen*, Bd. 32). Hildesheim / Zürich u. a.: Georg Olms Verlag.
- SCHNEIDER, Herbert / WIESEND, Reinhard [Hrsg.] (2006): *Die Oper im 18. Jahrhundert* (= *Geschichte der Oper*, Bd. 2). Laaber: Laaber-Verlag.
- SCHNEIDER, Jan Georg / STÖCKL, Hartmut [Hrsg.] (2011): *Medientheorien und Multimodalität. Ein TV-Werbespot – Sieben methodische Beschreibungsansätze*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- dies. (2011): „Medientheorien und Multimodalität: Zur Einführung“. In: dies. [Hrsg.]. S. 10–38.
- SCHOPP, Jürgen F. (1994): „Typographie als Translationsproblem“. In: SNELL-HORNBY et al. [Hrsg.]. S. 349–360.
- ders. (2004): „Wie viel Typografie braucht die Translatorin?“ In: FLEISCHMANN, Eberhard / SCHMITT, Peter A. / WOTJAK, Gerd [Hrsg.]: *Translationskompetenz*. Tagungsberichte der LICTRA (Leipzig International Conference on Translation Studies), 4.–6.10.2001. Tübingen: Stauffenburg. S. 691–703.
- ders. (2005): „Gut zum Druck?“ Typographie und Layout im Übersetzungsprozeß (= *Acta Universitatis Tamperensis*, Bd. 1117). Tampere: Univ.-Diss.

- ders. (1999/2006): „Typographie und Layout“. In: SNELL-HORNBY et al. [Hrsg.], S. 199–204.
- SCHREIBER, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 389). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ders. (1999): „Von der ‚rechten‘ und der ‚linken‘ Grenze der Übersetzung“. In: GREINER et al. [Hrsg.], S. 269–279.
- ders. (2017): „Kreativität in Translation und Translationswissenschaft: Zwei Fallbeispiele und ein Vorschlag“. In: CERCEL et al. [Hrsg.], S. 349–358.
- SCHREIBER, Ulrich (1988/2016): *Geschichte des Musiktheaters*. 2 Bde. Band I: *Von den Anfängen bis zur französischen Revolution*. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg.
- SCHÜWER, Martin (2002): „Erzählen in Comics. Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie“. In: NÜNNING, Vera / NÜNNING, Ansgar [Hrsg.]: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. S. 185–216.
- SCHWARZL, Anja (2010): „Transkriptive und diachrone Aspekte der Filmsynchronisation. Auf dem Weg zur unvollständigen Metamorphose“. In: STÖCKL [Hrsg.], S. 65–81.
- SEARLE, John R. (1969/1983): *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Bd. 458). Übersetzt von Rolf und Renate Wiggershaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SEBEEK, Thomas A. (1991): *Semiotics in the United States*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- SEYFARTH, Horst (1995): *Bild und Sprache in der Fernsehwerbung. Eine empirische Untersuchung der Bereiche ‚Auto‘ und ‚Kaffee‘*. Münster / Hamburg u. a.: LIT Verlag.
- SHANNON, Claude E. / WEAVER, Warren (1948/1963): *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press.
- SIEVER, Christina Margrit (2015): *Multimodale Kommunikation im Social Web. Forschungsansätze und Analysen zu Text-Bild-Relationen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- SIEVER, Holger (2010): *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000* (= *Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie*, Bd. 8). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.
- SIMON, Rainer (2018): *Konzert der Sinne. Dimensionen einer phänomenologischen Analyse der Wahrnehmung von Musikaufführungen* (= *Rombach scenae*, Bd. 19). Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag.
- SNELL-HORNBY, Mary [Hrsg.] (1986): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis* (= *UTB*, Bd. 1415). Tübingen: A. Francke Verlag.
- dies. (1992): „Der Text als Gestalt: Ganzheit in der Übersetzung“. In: THOMAS, Christian [Hrsg.]: „*Auf der Suche nach dem ganzheitlichen Augenblick*“. *Der Aspekt der Ganzheit in den Wissenschaften*. Zürich: Verlag der Fachvereine an den schweizerischen Hochschulen und Techniken. S. 87–101.
- dies. (1996): „„All the world’s a stage“: Multimedial translation – constraint or potential?“. In: HEISS/BOLLETTIERI BOSINELLI [Hrsg.], S. 29–45.
- dies. (1997): „Written to be spoken: The Audio-Medial Text in Translation“. In: TROSBORG [Hrsg.], S. 277–290.
- SNELL-HORNBY, Mary / PÖCHHACKER, Franz / KAINDL, Klaus [Hrsg.] (1994): *Translation Studies. An Interdiscipline* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 2). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary / HÖNIG, Hans / KUBMAUL, Paul / SCHMITT, Peter [Hrsg.] (1999/2006): *Handbuch Translation*. Neudruck der zweiten, verbesserten Auflage von 1999. Tübingen: Stauffenburg.

7 Quellenverzeichnis

- SOLTE-GRESSER, Christiane / LÜSEBRINK, Hans-Jürgen / SCHMELING, Manfred [Hrsg.] (2013): *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive* (= VICE VERSA. Deutsch-französische Kulturstudien, Bd. 5). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- SONDHEIMER, Robert (1922f.): „Gluck in Paris“. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V. S. 165–175.
- SPAETH, Sigmund (1915): „Translating to Music“. In: *The Musical Quarterly* 1/2. S. 291–298.
- SPILLNER, Bernd (1980): „Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comic-Texten“. In: WILSS [Hrsg.]. S. 73–85.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de (1816/1871): „De l'esprit des traductions“. In: *Oeuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein. Oeuvres posthumes de madame la baronne de Staël-Holstein, précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*. 1871. Paris: Firmin Didot Frères. S. 294–297.
- STAIGER, Emil (1947/1989): „Glucks Bühnenkunst“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 39–48.
- STEINER, Erich (1988): „The Interaction of Language and Music as Semiotic Systems: The Example of a Folk Ballad“. In: BENSON, JAMES D. / CUMMINGS, Michael J. / GREAVES, William S. [Hrsg.]: *Linguistics in a Systemic Perspective* (= *Current Issues in Linguistic Theory*, Bd. 39). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. S. 393–441.
- STEINER, George (1975/2004): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Aus dem Englischen von Monika Plessner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- STEINSEIFER, Martin (2011): „Die Typologisierung multimodaler Kommunikationsangebote – Am Beispiel der visuellen Aspekte seitenbasierter Dokumente“. In: HABSCHEID [Hrsg.]. S. 164–189.
- STERNFELD, Frederick William (1966/1989): „Der Ausdruckswandel in den Gluckschen Revisionen von ‚Orfeo‘ und ‚Alceste‘“. In: HORTSCHANSKY [Hrsg.]. S. 172–199. (= *Englisches Original ursprünglich: „Expression and Revision in Gluck's ‚Orfeo‘ and ‚Alceste‘*). In: WESTRUP, Jack [Hrsg.]: *Essays presented to Egon Wellesz*. Oxford: Oxford University Press. S. 114–129. Dt. Übersetzung: Traute M. Marshall.)
- STIERLE, Karlheinz (2012): *Text als Handlung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- STÖCKL, Hartmut (1997): *Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung*. Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang.
- ders. (1998): „Multimediale Diskurswelten zwischen Text und Bild“. In: KETTEMANN et al. [Hrsg.]. S. 73–92.
- ders. (2000): „Bilder – stereotype Muster oder kreatives Chaos? Konstitutive Elemente von Bildtypen in der visuellen Kommunikation“. In: FIX/HELLMANN [Hrsg.]. S. 325–341.
- ders. (2004a): *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin / New York: de Gruyter.
- ders. (2004b): „Typographie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung“. In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 41. S. 5–48.
- ders. (2004c): „In between modes. Language and image in printed media“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 9–30.
- ders. (2006): „Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse“. In: ECKKRAMMER/HELLD. S. 11–36.
- ders. [Hrsg.] (2010): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton* (= *Wissenschaft und Kunst*, Bd. 17). Heidelberg: Univ.-Verlag C. Winter.
- ders. (2010a): „Vorwort“. In: ders. [Hrsg.]. S. VII–VIII.

- ders. (2010b): „Transkodierung und Metamorphose – Neue/Alte Aufgaben für eine medien- und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Linguistik und Literaturwissenschaft: Zur Einführung“. In: ders. [Hrsg.]. S. 1–17.
- ders. (2010c): „Textsortenentwicklung und Textverstehen als Metamorphosen – Am Beispiel der Werbung“. In: ders. [Hrsg.]. S. 145–172.
- ders. (2011): „Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz“. In: DIEKMANN-SHENKE et al. [Hrsg.]. S. 45–70.
- ders. (2012): „Werbekommunikation semiotisch“. In: JANICH, Nina [Hrsg.]: *Handbuch Werbekommunikation. Sprachwissenschaftliche und interdisziplinäre Zugänge*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. S. 243–262.
- STOLZE, Radegundis (1986): „Zur Bedeutung von Hermeneutik und Textlinguistik beim Übersetzen“. In: SNELL-HORNBY [Hrsg.]. S. 133–159.
- dies. (1992): *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 368). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- dies. (1994/1997): *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- dies. (2003): *Hermeneutik und Translation* (= *Tübinger Beiträge zur Linguistik*, Bd. 467). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- dies. (2015): *Hermeneutische Übersetzungskompetenz* (= *TransÜD*, Bd. 70). Berlin: Frank & Timme.
- dies. (2017): „Quelle der Kreativität beim Übersetzen“. In: CERCEL et al. [Hrsg.]. S. 267–285.
- STRIEHL, Hans (1944): *Deutsche Verdi-Übersetzungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Operübersetzung*. Heidelberg: Univ.-Diss.
- STROBEL, Ricarda (1993): „Text und Bild im Comic“. In: DIRSCHERL [Hrsg.]. S. 377–395.
- STROHM, Reinhard (1979): *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, Bd. 25). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- ders. (1995): „Dramma per musica. Das 18. Jahrhundert“. In: *MGG* 2 [vgl. Kap. 7.3], Sachteil: Bd. 2. Sp. 1479–1500.
- SUSAM-SARAJEVA, Şebnem [Hrsg.] (2008): *Translation and Music* (= *The Translator. Studies in Intercultural Communication*, Bd. 14/2). Manchester: St. Jerome Publishing.
- dies. (2008): „Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance“. In: dies. [Hrsg.]. S. 187–200.
- SWAROWSKY, Hans (1959): „Operndeutsch“. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 14. S. 417–420.
- SZEEMANN, Harald [Hrsg.] (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt a. M.: Sauerländer.
- TÁPIA, Marcelo / MÉDICI NÓBREGA, Thelma [Hrsg.] (2013): *Haroldo de Campos – Transcrição* (= *Estudos*, Bd. 315). São Paulo: Editora Perspectiva.
- TAYLOR, Christopher (2004): „Multimodal text analysis and subtitling“. In: VENTOLA et al. [Hrsg.]. S. 153–172.
- TEGTMAYER, Henning (2016): „Pythagoräismus versus Psychologismus? Über falsche Gegensätze in der Musikphilosophie“. In: MEHLTRETTER [Hrsg.]. S. 11–23.
- TENSCHERT, Roland (1951): *Christoph Willibald Gluck. Der große Reformator der Oper*. Freiburg i. Br.: Verlag Otto Walter AG Olten.
- THIBAUT, Paul J. (2000): „The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice“. In: BALDRY [Hrsg.]. S. 311–385.
- THIEL, Gisela (1996): „Isotopie. Eine textlinguistische Kategorie im Dienst der Übersetzung“. In: LAUER et al. [Hrsg.]. S. 59–68.

7 Quellenverzeichnis

- THOME, Gisela (2005): „Zum translatorischen Umgang mit multimodalen Texten. Teil 1: Begrifflichkeit – Übersetzungsrelevanz – Forschungsstand“. In: *Die Brücke. Zeitschrift für Germanistik in Südostasien*, Nr. 7. S. 1–20.
- dies. (2006): „Sprache-Bild-Verbindungen im interlingualen und interkulturellen Vergleich. Teil 1: Definitorische, theoretische und methodische Grundlegung“. In: *Mont Cameroun. Afrikanische Zeitschrift für interkulturelle Studien im deutschsprachigen Raum*, Nr. 3. S. 127–145.
- dies. (2007a) „Zum translatorischen Umgang mit multimodalen Texten. Teil 2: Multimodale Texte in der Übersetzungspraxis“. In: *Die Brücke. Zeitschrift für Germanistik in Südostasien*, Nr. 8/9. S. 121–145.
- dies. (2007b): „Sprache-Bild-Verbindungen im interlingualen und interkulturellen Vergleich. Teil 2: Ein interlinguakultureller Textsortenvergleich im Sprachenpaar Deutsch-Englisch“. In: *Mont Cameroun. Afrikanische Zeitschrift für interkulturelle Studien im deutschsprachigen Raum*, Nr. 4. S. 157–185.
- dies. (2008a) „Die Übersetzung deutscher Kinderbücher ins Französische aus semiotischer Sicht“. In: PÖCKL, Wolfgang / SCHREIBER, Michael [Hrsg.]: *Geschichte und Gegenwart der Übersetzung im französischen Sprachraum* (= *Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim*, Bd. 46). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang Verlag. S. 149–175. [Aktualisierte Fassung in Thome 2012: 181–211.]
- dies. (2008b): „Multimodale Texte des Bereichs Unternehmenskommunikation und ihre englischen bzw. französischen Übersetzungen“. In: *Fachsprache. International Journal of LSP* 30/3-4 (2008). S. 112–136. [Aktualisierte Fassung in Thome 2012: 486–518.]
- dies. (2012): *Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung* (= *TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*, Bd. 40). Berlin: Frank & Timme.
- TITFORD, Christopher (1982): „Sub-Titling – Constrained Translation“. In: *Lebende Sprachen* 27/3. S. 113–116.
- TITZMANN, Michael (1990): „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“. In: HARMS [Hrsg.]. S. 368–384.
- TOURY, Gideon (1980): „Communication in Translated Texts. A Semiotic Approach“. In: WILSS [Hrsg.]. S. 99–109.
- ders. (1995): *Descriptive Translation Studies – and Beyond* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 4). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- TRABANT, Jürgen (1996): *Elemente der Semiotik*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.
- TRÄVÉN, Marianne (2004): „The Importance of Musical Rhetoric when Translating the Libretto of Mozart’s opera *Don Giovanni*“. In: MARSCHALL [Hrsg.]. S. 243–250.
- dies. (2005): „Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma: A case for *Don Giovanni*“. In: GORLÉE [Hrsg.]. S. 103–120.
- TREICHLINGER, Wilhelm M. (1951): *Christoph Willibald Gluck. Briefe. Ausgewählt und übersetzt von W. M. Treichlinger*. Zürich: Pan-Verlag.
- TRIER, Jost (1931): *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes* (= *Germanische Bibliothek*, Bd. 31). Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- TROSBORG, Anna [Hrsg.] (1997): *Text Typology and Translation* (= *Benjamins Translation Library*, Bd. 26). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- TRUBETZKOY, Nikolai S. (1939/⁶1977) [posthum]: *Grundzüge der Phonologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- UHLENBECK, Eugenius M. (1963): „An appraisal of transformation theory“. In: *Lingua* 12/1. S. 1–18.

- ULM, Renate (1991): *Glucks Orpheus-Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774* (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 70). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang Verlag.
- ULRYCH, Margherita (2000): „Locating universal features of translation behaviour through multimedia translation studies“. In: BOLLETTIERI BOSINELLI et al. [Hrsg.]. S. 407–429.
- UNGER, Hans-Heinrich (1941/1969): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* (= *Musik und Geistesgeschichte. Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. IV). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- VATTER, Christoph (2013): „Intermedialität – une affaire allemande? Interkulturelle Annäherungen an die Intermedialitätsforschung in Deutschland und Frankreich“. In: SOLTE-GRESSER et al. [Hrsg.]. S. 397–410.
- VENTOLA, Eija / CHARLES, Cassily / KALTENBACHER, Martin [Hrsg.] (2004): *Perspectives on Multimodality* (= *Document Design Companion Series*, Bd. 6). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London / New York: Routledge.
- VERMEER, Hans J. (1976): „Rezension: Centro per lo studio dell'insegnamento all'estero dell'italiano [Hrsg.]: *La Traduzione. Saggi e Studi. Atti del Convegno Internazionale di studi sul problema della traduzione tenutosi a Trieste dal 28. al 30. aprile 1972, Università di Trieste*. Trieste, Edizioni Lint, 1973. 420 S.“. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 228/76. S. 147–162.
- ders. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: SNELL-HORNBY, Mary [Hrsg.]: *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke. S. 30–53.
- VETTER, Walther (1921f.): „Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks ‚Orfeo‘“. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IV. S. 27–50.
- ders. (1925): „Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique“. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VII. S. 321–355.
- VINAY, Jean-Paul / DARBELNET, Jean (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (= *Bibliothèque de stylistique comparée*, Bd. 1). Paris u. a.: Didier.
- VOLLI, Ugo (2000/2002): *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Übersetzung aus dem Italienischen von Uwe Petersen. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.
- WAGNER, Richard (1850a): *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Verlag von Otto Wiegand. URL: <https://archive.org/details/diekunstunddiere00wagn> (15.12.2017).
- ders. (1850b): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Otto Wiegand. URL: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/wagner_zukunft_1850.
- ders. (1851/1914): *Autobiographische Skizze. Eine Mitteilung an meine Freunde*. Hrsg. und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Leipzig: Philipp Reclam Jr.
- ders. (1852/2008): *Oper und Drama*. Stuttgart: Reclam.
- ders. (1861): *Zukunftsmusik. 'Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen*. Leipzig: J. J. Weber.
- WATZLAWICK, Paul / BEAVIN, Janet H. / JACKSON, Don D. (1969/¹²2011): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Hans Huber.
- WARNING, Rainer [Hrsg.] (1975/³1988): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- WEBER, Markus (1999/²2006): „Sprechtheater“. In: SNELL-HORNBY et al. [Hrsg.]. S. 253–258.
- WEICKMANN, Dorion (2012): *Tanz. Die Muttersprache des Menschen*. München: Herbig.

7 Quellenverzeichnis

- WEIDACHER, Georg (2010): „Aspekte multimodaler Textrhetorik – Semiotische Metamorphosen im österreichischen Wahlkampf 2008“. In: STÖCKL [Hrsg.]. S. 209–227.
- WEIDEMANN, Alfred (1931): „Schafft einheitliche Opernübersetzungen“. In: *Die Musik* 31/1. S. 3–5.
- WEINRICH, Harald (1976): *Sprache in Texten*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- ders. (1982/2001): „Vom Zusammenhalt der Sprache im Sprechen“. In: ders. [Hrsg.]: *Sprache, das heißt Sprachen* (= *Forum für Fachsprachen-Forschung*, Bd. 50). Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 26–38.
- WEISSMANN, Adolph (1908): „Die Sprache des Operntextes“. In: *Die Schaubühne* IV/42. [Kommentar zu Caspari 1908]. S. 361.
- WELKER, Lorenz (2016): „„Con che soavità“: Claudio Monteverdi und die Bedeutung des Instrumentalen im Madrigal“. In: MEHLTRETTER [Hrsg.]. S. 47–68.
- WENZEL, Horst (1995): *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München: C. H. Beck.
- WETZCHEWALD, Marcus (2012): *Junktoren zwischen Text und Bild – dargestellt anhand der Unternehmenskommunikation im Internet* (= *ESS-KuLtur*, Bd. 6). Duisburg: Universitätsverlag Rhein Ruhr.
- WICKE, Peter (2003): „Popmusik in der Analyse“. In: *Acta Musicologica* 75/1. S. 107–126.
- WIEDERWOHL, Isabella (2006): „Verpackungen als multimodale Texte am Beispiel von Schokoladenschleifen“. In: ECKKRAMMER/HELD [Hrsg.]. S. 83–106.
- WIENEN, Markus (2011): *Lesart und Rezipienten-Text. Zur materialen Unsicherheit multimodaler und semiotisch komplexer Kommunikation* (= *Wissen – Kompetenz – Text*, Bd. 2). Frankfurt a. M. / Berlin u. a.: Peter Lang Verlag.
- WIENHÖFER, Friederike (1979): *Untersuchungen zur semiotischen Ästhetik des Comic Strip. Unter der besonderen Berücksichtigung von Onomatopoesie und Typographie. Zur Grundlage einer Comic-Didaktik*. Dortmund: Univ. Diss.
- WIESEND, Reinhard (2006): „Kapitel I: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert: Hinführung“. In: SCHNEIDER/WIESEND [Hrsg.]. S. 1–8.
- WIESMANN, Sigrid (1984): „Originalsprache oder Übersetzung?“. In: *Musica* 38/3. S. 245–247.
- WILBERT, Hermann-Josef (1998): „Textdeutung und -umdeutung durch Musik“. In: POHL, Inge / POHL, Jürgen [Hrsg.]: *Texte über Texte* (= *Sprache. System und Tätigkeit*, Bd. 24). Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag. S. 587–606.
- WILSON, Neil L. (1959): „Substances without Substrata“. In: *The Review of Metaphysics*, 12/4. S. 521–539.
- WILSS, Wolfram [Hrsg.] (1980): *Semiotik und Übersetzen* (= *Kodikas / Code Supplement*, Bd. 4). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- WINKLER, Peter (1982): „Notation of Paraphonetic Features“. In: HESS-LÜTTICH [Hrsg.] (1982a). S. 59–76.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953/2006): *Philosophische Untersuchungen*. In: *Ludwig Wittgenstein*. Werkausgabe Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen (= *Suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Bd. 501). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 225–618.
- WODNANSKY, Wilhelm (1949): *Die deutschen Übersetzungen der Mozart-Da-Ponte-Opern*. „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ im Lichte text- und musikkritischer Betrachtung. Wien: Univ.-Diss.
- WOLF, Werner (1998): „Intermedialität“. In: NÜNNING, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler. S. 238–239.
- ders. (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (= *Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*, Bd. 35). Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

- ders. (2002): „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. In: FOLTINEK, Herbert / LEITGEB, Christoph [Hrsg.]: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* (= *Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft*, Bd. 22). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. S. 163–192.
- WÖRNER, Karl (1934): „Zur Frage der Opernübersetzung“. In: *Melos. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 13/7. Mainz: Schott. S. 226–229.
- WOTQUENNE, Alfred (1904/1983): *Catalogue thématique des Œuvres de Chr. W. v. Gluck*. Hildesheim / Zürich u. a.: Georg Olms Verlag.
- WUNDERLI, Peter [Hrsg.] (2013): *Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- ZÁDOR, Desider (1908): „Die Sprache des Operntextes“. In: *Die Schaubühne* IV/42. [Kommentar zu Caspari 1908]. S. 361–362.
- ZAGAR GALVÃO, Elena / GALHANO RODRIGUES, Isabel (2010): „The importance of listening with one’s eyes: a case study of multimodality in simultaneous interpreting“. In: DÍAZ CINTAS, Jorge / MATAMALA, Anna / NEVES, Josélia [Hrsg.]: *New insights into audiovisual translation and media accessibility* (= *Approaches to translation studies*, Bd. 33). New York: Rodopi. S. 241–253.
- ZANDER, Horst (1985): „Intertextualität und Medienwechsel“. In: BROICH/PFISTER [Hrsg.]. S. 178–196.
- ZANETTIN, Federico [Hrsg.] (2008): *Comics in Translation*. Manchester u. a.: St. Jerome Publishing.
- ZINZENDORF, Karl Graf von (1747ff./1997): *Aus den Jugendtagebüchern 1747, 1752 bis 1763*. Nach Vorarbeiten von Hans Wagner, hrsg. und kommentiert von Maria Breunlich und Marieluise Mader. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag.
- ZOPFF, Hermann (1868): *Grundzüge einer Theorie der Oper. Ein theoretisch-praktisches Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, Dichter und Componisten, Sänger, Capellmeister, Regisseure und Directoren, basirt auf die Anforderungen der Gegenwart und zahlreiche in den Text verwebte Aussprüche hervorragender Geister*. Bd. I: *Die Production*. Leipzig: Arnoldische Buchhandlung.
- ZYBATOW, Lew (2008): „Literaturübersetzung im Rahmen der Allgemeinen Translations-theorie“. In: PÖCKL [Hrsg.]. S. 9–42.

7.5 Internetquellen

- GGA: (1951ff.): *Gluck Gesamtausgabe*. URL: <<http://www.gluck-gesamtausgabe.de/>> [15.12.2017].
- Eisler_online: EISLER, Rudolf (1904): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. URL: http://www.textlog.de/eisler_woerterbuch.html [15.12.2017].
- Spiegel-online_20.03.2009: „Universale Emotionen. Musik wird weltweit gleich verstanden“. URL: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/universale-emotionen-musik-wird-weltweit-gleich-verstanden-a-614340.html>, [chs/ddp/AP] [15.12.2017].

8 Anhang

8.1 Von *Orfeo ed Euridice* (1762) zu *Orphée et Euridice* (1774)

OUVERTÛRE

Raniero de' CALZABIGI / Christoph Willibald GLUCK <i>Orfeo ed Euridice</i> (UA 5. Oktober 1762)	Pierre-Louis MOLINE / Christoph Willibald GLUCK <i>Orphée et Euridice</i> (UA 2. August 1774)
<i>Overture</i> Allegro, 102 Takte, C-Dur	<i>Overture</i> Allegro molto, 102 Takte, C-Dur

AKT I

I.I.:		I.I.:	
Nr.	Incipit	Nr.	Incipit
Coro	<i>Ah, se intorno</i>	Chœur	<i>Ah! dans ce bois</i>
Orfeo (Recitativo) ³¹⁷	<i>Basta, basta, o compagni</i>	Orphée (Récitatif)	<i>Vos plaintes, vos regrets</i>
Ballo		Pantomime	
Coro	<i>Ah, se intorno</i>	Chœur	<i>Ah! dans ce bois</i>
		Orphée (Récitatif)	<i>Éloignez-vous</i>
		Instrumental	
			154 Takte

317 In den Partituren findet sich selten die Bezeichnung „Rezitativ“, „Arie“, „Arioso“, „Lied“ etc. Sie wurden dennoch hier eingeführt, um den Charakter der Stücke grob für den Leser der vorliegenden Arbeit zu skizzieren. Letzte Autorität bleiben aber weiterhin die zu Rate gezogenen Partituren (vgl. Kap. 7.1).

	I.2:		
Orfeo (Lied)	<i>Chiamo il mio ben così</i>	Andante non presto, F-Dur, 34 T.	Orphée (Air) Objet de mon amour ! Lentement, C-Dur, 34 T.
Orfeo (Recitativo)	<i>Euridice, Euridice</i>	15 T.	Orphée (Récitatif) <i>Euridice ! Euridice !</i> 20 T.
Orfeo (Lied)	<i>Cerco il mio ben così</i>	Andante non presto, F-Dur, 34 T.	Orphée (Air) <i>Accablé de regrets</i> Lentement, C-Dur, 34 T.
Orfeo (Recitativo)	<i>Euridice, Euridice</i>	18 T.	Orphée (Récitatif) <i>Euridice ! Euridice !</i> 20 T.
Orfeo (Lied)	<i>Piangio il mio ben così</i>	Andante (non presto), F-Dur, 34 T.	Orphée (Air) <i>Plein de trouble et d'effroi</i> Lentement, C-Dur, 34 T.
Orfeo (Recitativo)	<i>Numi, barbari numi</i>	21 T.	Orphée (Récitatif) Divinités de l'Achéron 23 T.
		(156 Takte)	165 Takte
		311 Takte	(319 Takte)

I.2:		I.3	
Amore & Orfeo (Recitativo)	<i>T'assisti Amore</i> 36 T.	L'Amour (Récitatif)	<i>L'Amour vient au secours</i> 7 T. (weitere 18. T nach Amours Air)
[s. o.]	[s. o.]	L'Amour (Air) & Orphée (Récitatif)	<i>Si les doux ac- cords</i> Sans lentour, F-Dur, 38 T.; [Neukomposition]
[s. o.]	[s. o.]	L'Amour & Orphée (Récitatif)	<i>Dieux ! Je la reve- rais !</i> 18 T.
Amore (Aria)	<i>Gli sguardi trat- tienti</i> Sostenuto/Andante, G-Dur, 107 T. [Rondo]	L'Amour (Air)	<i>Soumis au silence</i> Lent et gracieux/moins lent, G-Dur, 71 T.
	(143 Takte)		134 Takte

Orfeo (Recitativo)	<i>Che disse?</i>	31 T.	I.4:	Orphée (Récitatif)	<i>Impitoyables Dieux !</i>	18 T.
Instrumental	[Blitz und Donner]	12 T.		Orphée (Ariette)	<i>L'espoir renait</i>	Allegro maestoso, B-Dur, 125 T.; [Entl. aus Glucks <i>Le feste d'Apollo</i>]
		(43 Takte)				143 Takte
		186 Takte				(277 Takte)
Akt I: 497 Takte			Akt I: 596 Takte			

AKT II

II.1:	II.1:					
Ballo	Maestoso, Es-Dur, 20 T.	Ballet	Maestoso, Es-Dur, 19 T.			
Instrumental	c-Moll, 3 T.	Prélude	Andante, d-Moll, 3 T.			
Coro	<i>Chi mai dell'Erebro</i>	Chœur	<i>Quel est l'audacieux</i>			Très marqué, d-Moll, 10 T.
Ballo	Presto, 17 T.	Ballet	[Air de Furie]			Vif, d-Moll, 24 T.
Coro	Andante, c-Moll, 40 T.	Chœur	<i>Quel est l'audacieux</i>			Très marqué, d-Moll, 39 T.
Orfeo (Lied)	Maestoso, Es-Dur, 20 T.	Orphée (Air)	<i>Laissez vous toucher</i>			
Coro	42 T.	Chœur	<i>Qui l'amène en ces lieux</i>			Un peu lent, 49 T.
Orfeo (Lied)	Andante, Es-Dur, 32 T.	Orphée (Air)	<i>Ah ! la flamme</i>			Sans lenteur, 23 T.
Coro	Moderato, 24 T.	Chœur	<i>Par quels puissants</i>			Un peu lent, g-Moll, 21 T.
Orfeo (Lied)	Andante, 21 T.	Orphée (Air)	<i>La tendresse</i>			Un peu lent, 15 T.
Coro	Andante, 15 T.	Chœur	<i>Quels chants doux</i>			Lent/Allegro, f-Moll, 48 T.
Coro	Andante/Allegro, f-Moll, 48 T.	Instrumental, Ballet	[Air de Furies]			Vivement, d-Moll, 195 T.; [Entlehnung aus Glucks <i>Don Juan</i>]
292 Takte			478 Takte			

II.2:	II.2:		
Ballo	Andante, F-Dur, 28 T.	Ballet a Ballet b Ballet a Ballet (Air) Orphée (Air) & Chœur Ballet (Dance des héros et héroïnes)	Lent très doux, F-Dur, 28 T. Même mouvement, d-Moll, 36 T.; [Neukomposition] Tempo I, F-Dur, 28 T. Dolce con espressione, C-Dur/c-Moll, 48 T.; [Entlehnung aus Glucks <i>Paride ed Elena</i>] Gracieux, F-Dur, 64 T.; [Neukomposition] F-Dur, 24 T.
(28 Takte)			228 Takte

II.3:		II.3:	
Orfeo (Recitativo), Coro (Recitativo) Coro Ballo Orfeo (Recitativo) Coro (Recitativo)	<i>Che puro ciel</i> <i>Vieni a' regni del riposo</i> <i>Anime avventurose</i>	Orphée (Arioso/Récitatif) Chœur Ballet Orphée (Récitatif) Chœur	<i>Quel nouveau ciel</i> <i>Viens dans ce séjour</i> <i>O vous ombres</i> Lent B-Dur, 48 T. 10 T. + 2 T.
(184 Takte)			173 Takte

Coro	<i>Torna, o bella</i>	Allegretto, F-Dur, 55 T. (= Coro: <i>Vieni a' regni del riposo</i>)	II.4: Chœur	<i>Près du tendre objet</i>	Andantino, F-Dur, 76 T.
		(55 Takte)			
		267 Takte			
					76 Takte (477 Takte)

AKT III

III.1:					
Orfeo & Euridice (Recitativo)	<i>Vieni, segui i miei passi</i>	Larghetto, f-Moll, 99 T.	Orphée & Euridice (Récitatif)	<i>Viens, viens Euridice</i>	Animé, f-Moll, 67 T.
Duetto	<i>Vieni, appaga il tuo consorte</i>	Andante, G-Dur, 93 T.	Orphée & Euridice (Duo)	<i>Viens, suis un époux</i>	Andante, F-Dur, 90 T.
Euridice (Recitativo)	<i>Qual vita è questa mai</i>	25 T.	Euridice (Récitatif)	<i>Mais, d'où vient</i>	27 T.
Euridice (Aria)	<i>Che fiero momento</i>	a. Allegro, c-Moll, 47 T.	Euridice (Air)	<i>Fortune ennemie</i>	Allegro/Lento, c-Moll, 46 T.
	<i>[Avvezzo al contento]</i>	b. Andante, Es-Dur, 32 T.	Orphée & Euridice (Duo)	<i>Je goûtais les charmes</i>	Andante, Es-Dur, 33 T. [als Duett, nicht als Solo ausge- setzt]
	<i>[Che fiero momento]</i>	c. Tempo primo, c-Moll, 44 T. (a-c. = 123 T.)	Euridice (Air)	<i>Fortune ennemie</i>	Andante, c-Moll, 44 T.
Orfeo & Euridice (Recitativo)	<i>Ecco un nuovo tormento</i>	63 T.	Orphée & Euridice (Récitatif)	<i>Quelle épreuve cruelle !</i>	69 T.
Orfeo (Aria)	<i>Che farò senza Euridice</i>	Andante espressivo/Più lento, C-Dur, 66 T.	Orphée (Air)	<i>J'ai perdu mon Euridice</i>	Andante/Adagio, F-Dur, 70 T.
Orfeo (Recitativo)	<i>Ah finisca e per sempre</i>	19 T.	Orphée (Récitatif)	<i>Ah ! puisse ma douleur</i>	19 T.
488 Takte					465 Takte

III.2:	III.2:
Amore & Orfeo (Recitativo)	L'Amour & Orphée (Récitatif)
Orfeo, che fai	Arrête, Orphée !
35 T.	26 T.
	L'Amour, Orphée et Eu- ridice (Trio)
	Tendre Amour
	Andante/Allegro, e-Moll/E-Dur, 94 T. ; [Veränderte Fassung eines aus Glucks <i>Paride ed Elena</i> entlehnten Terzetts]
35 Takte	120 Takte

III.3:	III.3:
Chœur et Trio (Orphée, Euridice, L'Amour)	L'Amour trionphe
Ballet 1	Orfeo III.3] + 184 T.
Ballet 2	Gracieux, A-Dur/a-Moll, 38 T.
	Allegro, a-Moll/A-Dur, 68 T.

III.3:	III.3:
Instrumental	Maestoso, D-Dur, 21 T.
Ballo 1	Grazioso, A-Dur/a-Moll, 38 T.
Ballo 2	Allegro, a-Moll/A-Dur, 72 T.
Ballo 3	Andante, D-Dur, 26 T.
Ballo 4	Allegro, D-Dur/h-Moll, 88 T.
Terzetto e Coro	Trionfi Amore Allegro, D-Dur, 139 T. [kein Vorspiel]

Ballet 3	C-Dur, 174 T. ; [Erweiterung eines aus Glucks <i>Trionfo di Clelia</i> entlehnten Instrumentalstücks]
Ballet 4	Gracieux, C-Dur, 54 T. ; [Entl. aus Glucks <i>Tetide, Trionfo di Clelia</i>] Maestoso, Légèrement, A-Dur, 32 T. [Riomell-Thema]
Ballet 5	Très lentement, D-Dur, 63 T. ; [erweitertes Ballo 3 aus dem <i>Orfeo</i>] D-Dur, 353 T. ; [Erweiterung eines aus Glucks <i>Iphigénie en Aulide</i> entlehnten Balletts]

384 Takte	974 Takte
Akt III: 907 Takte	Akt III: 1.559 Takte
Akt I–III: 1.963 T.	Akt I–III: 3.110 T.

8.2 Tonartenfolge und satztechnische Faktur in „Che puro ciel“ (Orfeo II.2)

= Arioso (mit „Elysium-Begleitung“)

= Rezitativ (Liegetöne oder Pausen in der Begleitung)

Takt

TextOrfeo

TextOrphée

Tonart

29/1	30/2	31/3	32/4	33/5	34/6
C* C	C C	G ⁷ G ⁷	G ⁷ G ⁷	C C	c c
35/7	36/8	37/9	38/10	39/11	40/12
D ^{7 9} G ⁷	C G ⁷	a F C ⁷ C	G ⁷ G ⁴	G ³ G ⁴	G ⁴ G ³
41/13	ORFEO <i>Che puro</i> ORPHÉE <i>Quel nouveau</i> G ⁴	42/14 <i>ciel!</i> <i>ciel</i> C	<i>Che chiaro</i> <i>pare ces</i> G ⁷	43/15 <i>sol!</i> <i>lieux ?</i> G ⁷	<i>Che</i> <i>Quels</i> G ⁷
44/16 <i>nuova</i> <i>Un</i> G ⁷	<i>serena</i> <i>jour plus</i> G ⁷	45/17 <i>luce</i> <i>doux</i> G ⁷	<i>è questa</i> <i>s'offre à mes</i> G ⁷	46/18 <i>mai!</i> <i>yeux ?</i> C	<i>Che dolce,</i> <i>Quels</i> C
47/19 <i>lusinghiera</i> <i>sons</i> c	<i>armo-</i> <i>harmoni-</i> c	48/20 <i>nia</i> <i>eux !</i> D ^{7 9}	<i>formano in-</i> <i>J'en-</i> D ^{7 9}	49/21 <i>sieme</i> <i>tends reten-</i> D ⁷	<i>il can-</i> <i>tir ce bo-</i> D ⁷
50/22 <i>tar degli au-</i> <i>cage</i> D ⁷	<i>du ra-</i> D ⁷	23 <i>mage des oi-</i> D ⁷	<i>gelli,</i> <i>seaux</i> g	51/24 <i>il</i> g	<i>correr de' ru-</i> <i>du murmure des ruis-</i> g
52/25 <i>scelli</i> <i>seaux,</i> A ^{7 9}	<i>dell'</i> A ^{7 9}	53/26 <i>aure</i> <i>et des sou-</i> A ⁷	<i>il sussu-</i> <i>pirs de Zé-</i> A ⁷	54/27 <i>rar!</i> <i>phire.</i> d	<i>E^{7 9}</i> d
55/28 <i>Questo è il soggiorno de'</i> <i>On goûte en ce séjour un</i> E ⁷	—	56/29 <i>fortunati e-</i> <i>ternel repos.</i> —	<i>roi.</i> a	57/30 a	E ⁷
58/31 E ⁷	E ⁷	59/32 E ⁷	A ⁷	60/33 <i>Qui tutto spira</i> <i>Mais le calme</i> A ⁷	
61/34 <i>un tranquillo con-</i> <i>qu'on y respire</i> A ^{7 9}		62/35 <i>tento, ma non per</i> <i>ne saurait adoucir mes</i> A ^{7 9}	—	63/36 <i>me.</i> <i>meaux.</i> d	d

64/37 A ⁷ A ⁷	65/38 A ⁷ A ⁷	66/39 D ⁷	Se l'idol Chère é- D ⁷
67/40 mio non trovo, pouse, objet de ma flamme, toi seule y peux calmer le trouble de mon D ⁷	41, 42 68/43 sperar non â- D ⁷	posso! me. g	69/44 A ⁷ 9
70/45 D ⁷ G	71/46 D ⁷ I Tes ac- G ⁷	72/47 suoi so- cents G ⁷	avi ac- tendres et tou- G ⁷
73/48 centi, chants C C	74/49 gli amo- tes re- A ⁷	rosi suoi gards sédui- A ⁷	75/50 sguardi, sants, D ⁷ D ⁷
76/51 il suo bel H H ton doux sou- H H	77/52 riso, e e rire e e	78/53 sono il mio C sont E ⁷ 9	solo Fis7 9 les seuls E ⁷ 9
79/54 il mio diletto E- Cis7 9 biens a A ⁷	80/55 liso! Fis si- re. E a	81 h	Fis7
82 Fis7 Fis7	83 Fis7 H ⁷	84 Ma in qual parte sa- H ⁷	
85 rà? e e	86 H ⁷ H	87 H ⁷ H ⁷	
88 E Chiedasi a E	89 questo che mi viene a incon- -	90 trar stuolo fe- -	lice. a
91 a H ⁷ 9	92 E ⁷ a	93 E ⁷	Euri- A ⁷
94 dice dov' è? - d H ⁷	95 CORO Giunge Euridice! E ⁷	96 a	

* Falls nicht anders notiert, folgt der *Orphée* dem Tonartenverlauf des *Orfeo*. Die gewählte tabellarische Darstellungsform lässt die eigentlich korrekte Schreibweise der Akkorde (durchgestrichener Buchstabe bei Wegfall des Grundtons, Schichtung der hochgestellten Dissonanzangaben etc.) nicht zu. Der Tonartenverlauf wird dennoch anhand der Angaben ersichtlich.

In der Reihe „Crossing Semiotic Borders“ (Print-ISSN 2628-0663)
erschieden bisher folgende Titel:

Band 1

Marco Agnetta (Hrsg.): Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in
semitotischen Grenzräumen

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag
2018. – 315 S.

Print-ISBN 978-3-487-15766-5

Freie Online-Publikation: <http://dx.doi.org/10.18442/017>

Online-ISSN 2628-0671

Band 2

Marco Agnetta: Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks *Orfeo ed*
Euridice (1762) im interkulturellen Transfer

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag
2019. – 569 S.

Print-ISBN 978-3-487-15782-5

Freie Online-Publikation: <http://dx.doi.org/10.18442/025>

Online-ISSN 2628-0671

Polysemiotische Kommunikation ist *per se* kein neues Phänomen. Vielmehr stellt der kombinierte Einsatz heterogener semiotischer Ressourcen in allen Bereichen der interpersonalen Kommunikation den Normalfall dar. Auch im ästhetischen Kontext bildet die Polysemiotizität seit jeher die Grundlage für schöpferische Grenzüberschreitungen und sinnlich-ganzheitliche Erfahrungen – und dies tut sie nicht erst seit Wagners Vorstellung des alle großen Einzelkünste umfassenden Gesamtkunstwerks, wie dieser sie ab ca. 1850 in seinen polemisierenden Kunstschriften erörtert hat.

Neu ist dagegen die wissenschaftliche Ambition, solche kommunikativen Prozesse vollumfänglich beschreiben zu wollen. Inwiefern eine Relektüre semiotischer ‚Klassiker‘ (Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Charles Morris und Karl Bühler) diesem Anliegen entgegenkommt, ist Gegenstand der vorliegenden Studie. Es wird sich im Besonderen der Frage gewidmet, welche Relationen zwischen den Konstituenten eines polysemiotischen Kommunikats bestehen können und was geschieht, wenn dieses Relationsgefüge – etwa im interkulturellen und interlingualen Transfer – notwendigerweise umdisponiert werden muss, um Akzeptanz bei einer neuen Zielrezipientenschaft zu erfahren. Veranschaulicht werden die Implikationen solcher jenseits von Sprach- und Kulturgrenzen ablaufender polysemiotischer Kommunikationsprozesse anhand von Beispielen aus dem Bereich der Librettoübersetzung.